PRESENTED TO THE Public Library of the City of Boston

Shelf No. 4049.28

SICUT PATRIBUS, SIT DEUS NOBIS

BOSTONIA CONDITA A.D. 1630.

CIVITATIS REGIMINE DONATA A.D. 1822.

By Joshua Bates, Esq.

Received

CAUTION

Do not write in this book or mark it with pen or pencil. Penalties are imposed by the Revised Laws of the Commonwealth of Massachusetts, Chapter 208, Section 83.

Einladungs-Blätter

zu den

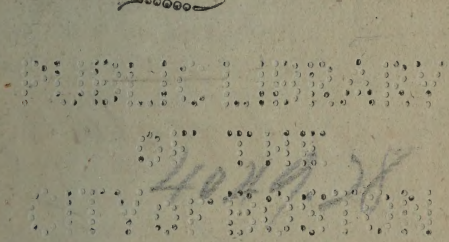
Konzert-Leistungen

des funfzehnten Jahrganges

1832–1833

in der Tonhalle zu Altona

durch den Gesang-Dilettantenverein.



Altona 1832.

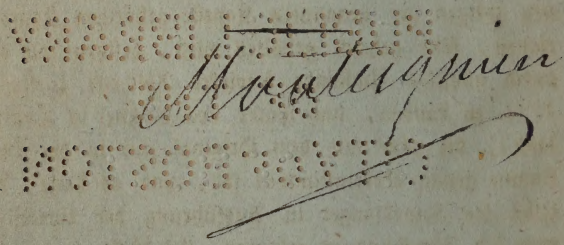
6949

J. B. Esq
Sept. 15, 1859
31022

— — — — Il faut donc regarder les Grecs comme une société d'athlètes et de combattans. Or, ces exercices si propres à faire des gens durs et sauvages, avoient besoin d'être tempérés par d'autres qui pussent adoucir les moeurs. La musique, qui tient à l'esprit par les organes du corps, étoit très propre à cela. C'est un milieu entre les exercices du corps qui rendent les hommes durs, et les sciences de spéculation qui les amollissent. On ne peut pas dire que la musique inspirât la vertu; cela seroit inconcevable: mais elle empêchoit l'effet de la férocité de l'institution, et faisoit que l'ame avoit dans l'éducation une part qu'elle n'y auroit point eue. — — — —

— — Enfin, les exercices des Grecs n'excitoient en eux qu'un genre de passions, la rudesse, la colère, la cruauté. La musique les excite toutes, et peut faire sentir à l'ame la douceur, la pitié, la tendresse, le doux plaisir. Nous auteurs de morale, qui, parmi nous, proscrivent si fort les théâtres, nous font assez sentir le pouvoir que la musique a sur nos ames.

Montesquieu de l'esprit des lois Liv. IV. Chap. VIII.



Montesquieu

(S. die Einladungsblätter von 1831 u. 1832, S. 61.)

Gregorio Allegri, aus dem Geschlechte des A. Correggio, geb. zu Rom 1590, ward 1629 als Sänger und gründlicher Komponist in die päpstliche Kapelle, unter Urban VIII. (1623—1644), aufgenommen. Sein wohlthätiger Charakter erhielt ihn noch lange nach seinem Tode in dem Andenken des Volks. Unter den Kompositionen dieses in jeder Hinsicht schätzbaren Künstlers soll sein berühmtes Miserere nicht gerade das gelungendste jener Zeit genannt zu werden verdienen; gleichwohl wird es bis auf den heutigen Tag von der päpstlichen Kapelle alljährlich in der Charwoche aufgeführt. Von diesem Tonstücke, dessen Partitur, sammt den übrigen zur genannten Kapelle gehörigen Kompositionen, sehr geheim gehalten wird, besitzen wir eine durch günstige Umstände bewirkte Abschrift (gestochen 1771 zu London, und später von Kühnel in Deutschland), die aber mit dem Original nur in der Oberstimme genau übereinstimmen soll, und es heißt, daß selbst die Kapellsänger in Ausführung der Unterstimmen sich Abweichungen erlauben. Es dürfte schwer fallen, in unserer Zeit aus der bloßen Ansicht dieses Miserere eine richtige Vorstellung von der großen Wirksamkeit desselben zu erhalten, wenn man nicht die Be-

hauptung für wahr annimmt, daß der Vortrag dieses merkwürdigen Tonstückes auf traditionelle Weise von den frühern Sängern zu den neuern übergegangen sei. So sind z. B. ganze Sätze, wie: tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes etc. einer und der nämlichen Note taktmäßig untergelegt, die ohne deklamatorische Ruhepunkte, Sospire, Accente und Dehnungen durchaus effektlos klingen müssen. Außerdem finden sich häufige Wiederholungen und Dissonanzbindungen, deren Ausführung durch zwei Chöre (5- und 4stimmig) äußerst gewandte und rein intonirende Sänger fordert. Wahrscheinlich wird der Vortrag der obgedachten vielen Sylben auf einer Note dem freien Collectengesange ähneln, welches eine ungewöhnliche Einhelligkeit unter den Sängern voraussetzt, zu der sich unsere modernen Sänger nicht leicht verstehen dürften. Kaiser Leopold I. (geb. 1640 † 1705) erbat sich eine Abschrift des Allegrischen Werkes, um dasselbe von der kaiserlichen Kapelle in Wien absingen zu lassen. Da aber der Eindruck nicht günstig ausfiel, nahm der Papst seinen Kapellmeister wegen der Abschrift in Verdacht, und dieser wäre für immer verabschiedet gewesen, wenn sich nicht ein Kardinal mit der Bemerkung ins Mittel gelegt hätte, daß die Art dieses Tonstück zu singen, gar nicht in Noten ausgedrückt werden könne. Bekanntlich erregte der berühmte Mozart großes Staunen, als er, nachdem ihm die Abschrift verweigert war, dies Miserere, nach Anhörung desselben, aus dem Gedächtnisse richtig in Noten ausgesetzt, darbrachte. Unser Allegri starb 1652.

Alessandro Scarlatti, G. Carissimi Schüler, geb. zu Neapel 1658 † 1728, Ritter und erster königlicher

Kapellmeister daselbst. Ein äußerst fruchtbarer Geist, dem die Welt außer vielen Opern, eine ungemeine Zahl geistlicher Tonstücke verdankt, und der sich durch harmonische Tiefe, reiche Erfindung und glückliche Instrumentalbegleitung auszeichnete. Da er 200 Messen und 400 andere geistliche Tonstücke verfaßt haben soll, so wird es glaublich, daß er, nach dem Zeugnisse seiner eignen Manuscripte, zur Verfertigung einer Kantate nur einen Tag brauchte. Er war einer der ersten Bearbeiter des obligaten Recitatives; auch verstand er die Violine, das Fagott u. andere begleitende Instrumente geschickt zu benutzen. Noch in seinen spätern Jahren bildete er berühmte Schüler, unter andern Hasse und Leonardo Leo; man stellt seine Verdienste um den Gesang mit denen des Corelli um die Instrumente, in gleichen Rang. Seinen Sohn, Domenico Scarlatti, übergab er der Schule des nicht minder berühmten Gasparini zu Rom. Die schon 100 Jahr zuvor gegründete Neapolitanische Schule verdankte dem A. Scarlatti ihren eigentlichen Glanz; vier Privatmusikschulen waren bereits unter Orlando di Lasso gestiftet worden.

Leonardo Leo, geb. 1694 (nach Andern 1687) † 1742, Schüler des Vorigen und Kapellmeister am Konservatorium St. Onofrio, auch Prinzipalorganist an der königl. Kapelle zu Neapel. Dieser Meister verband mit der Gründlichkeit seines Lehrers die Gabe schöner Melodieen, sowie erhabener und rührender Tonschilderungen; seine Kompositionen sind leidenschaftlich, jedoch stets dem beabsichteten Styl angemessen: seine Instrumentirung ist vollständiger als die seiner Vorgänger. Ein Miserere von ihm befand sich, mit andern berühmten ältern Tonwerken, in dem beim Brande des Schlos-

ses im Jahr 1794 untergegangenen Musikarchive zu Copenhagen.

Francesco Durante, geb. 1693 † 1755, zuerst Schüler des A. Scarlatti, bildete sich in Rom unter den Kapellmeistern Bern. Pasquino und Mich. Pittone weiter aus; er ward sehr jung bei dem Konservatorium der **Poveri di Giesu Christo** zu Neapel angestellt, und folgte dem Leon. Leo 1734 am Konservatorium St. Onofrio. Ein ausgezeichnet gründlicher Kirchenkomponist, der, so viel man weiß, nie ein Theaterstück geschrieben hat. Man erzählt vom Sacchini, daß er ein Lehrbuch mit Durantischen Duetten, woraus er seine Schüler unterrichtete, nie aus der Hand gelegt habe, ohne es zu küssen. Die mehrsten seiner Werke bestehen in Messen und Motetten; sie zeichnen sich alle durch eine schöne Stimmenführung aus. Als seine Schüler werden genannt: Vinci, Pergolese, Duni, Terradeglias, Jomelli, Piccini, Sacchini, Traetta und Guglielmi. Das oben genannte Konservatorium der **Pov. d. Giesu Chr.** ward 1740 durch den Erzbischof zu Neapel, Kardinal Spinelli, aus unbekannten Gründen aufgehoben.

Nicolo Porpora, geb. zu Neapel 1685, † daselbst 1767, berühmt als Sänger und Singlehrer. Er stiftete 1731 eine Gesangschule zu Neapel, und komponirte, außer vielen Kirchen- und Theaterstücken, in welchen die Kenner harmonische Tiefe vermissen, 12 Solokantaten, die zu London ungemein geschätzt wurden. Zu seinen Schülern gehört auch der berühmte Sänger Farinelli; Porpora Recitativsatz wird gelobt.

Giovanni Battista Jesi, genannt Pergolese, geb. zu Pergoli 1707, † zu Pozzuoli 1739. Seine Kir-

chenkompositionen haben sich bis auf die neuere Zeit erhalten, unter ihnen vorzugsweise das „Stabat mater," das noch 1800 zu Paris mit Beifall aufgeführt ward. Seine Harmonie und die metrische Behandlung des Textes sind mehrfältig getadelt worden, dagegen hat man seinem Genie und seinem melodischen Ausdrucke alle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Sein Ruhm begann erst nach seinem Tode; während seines kurzen Lebens ward er wenig beachtet.

Antonio Maria Gasparo Sacchini, geb. zu Neapel 1735, † zu Paris 1786. Ein äußerst fruchtbarer, allbeliebter Meister, sowohl im Kirchen- als Theaterstyl, die er beide in seinen Werken zu bearbeiten verstand. Er studirte die Musik unter Durante, und ward 1769 an das Konservatorium Ospedaletto zu Venedig als Kapellmeister berufen, wo er mehrere berühmte Sängerinnen bildete. Im Jahr 1771 ging er nach London, 1783 nach Paris, wo er vom königl. Hofe sehr wohl aufgenommen ward. Er gehört zu den glänzendsten Stützen der Neapolitanischen Schule, und seine geistlichen Werke zeichnen sich besonders durch Erhabenheit, Einfachheit, kraftvolle Chöre und schönen Gesang aus. Seine Büste ist im Pantheon zu Rom neben der des Raphael von Urbino aufgestellt. Dem sonst nicht berühmten Italischen Kontrapunktisten Seb. Enno, der um 1650 die musikalischen Bewegungsworte: arioso, allegro, presto, affettuoso, adagio ꝛc. einführte, mag hier eine Stelle gegönnt sein.

Um dies kurze Verzeichniß Italischer Tonkünstler nicht über Gebühr zu verlängern, mögen hier nur noch die Namen nicht minder gepriesener Meister aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angeführt werden:

Antonio Lotti, Domenico Scarlatti (Sohn des Al. Scarlatti), Giuseppe Scarlatti (Enkel), Antonio Caldara, Antonio Vivaldi, Benedetto Marcello, Pater Martini. Die Namen der Dichter Apostolo Zeno und Pietro Metastasio, aus dem 18. Jahrhundert, dürfen nicht übergangen werden. Nicolo Jomelli, Nicolo Piccini, Guis. Sarti, Domen. Cimarosa, Luigi Cherubini, gehören schon mehr der neuern Zeit an.

Durch die genannten Kunstheroen, ihre Schüler und andere ihrem Vorbilde gefolgte gute Meister ward die hauptsächlich aus den Niederlanden durch Franchinus Gafor, Tinctor u. m. nach Italien zurückgeführte Tonkunst in dieser ihrer ursprünglichen Heimath auf das Sorgfältigste gepflegt und eingebürgert, so daß ungefähr bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts die Italische Musik als Muster galt. Zu Florenz hatte sich schon um den Anfang des 16. Jahrh. eine Gesellschaft von Kirchensängern, unter dem Namen „laudesi," gebildet. Der Deutsche Kontrapunktist Heinrich Isaac (Arrigo Tedeschi), geb. 1440, war 1475 Kapellmeister an der Kirche St. Giovanni, desgleichen der Hofkapellmeister Emilio del Cavaliere 1570, an der nämlichen Kirche daselbst. Eine musikal. Privatakademie entstand 1580. Der berühmte Sänger Redi stiftete daselbst 1706 eine Gesangschule mit glücklichem Erfolge. Auch findet man einer noch jetzt bestehenden philharmonischen Gesellschaft erwähnt.

Von der sehr alten päpstlichen Kapelle zu Rom giebt es Nachrichten aus dem 14. Jahrh. Der päpstl. Kapellmeister Animuccia führte daselbst die Oratorien im Anfang des 16. Jahrh. ein; der Priester San Filippo di Neri (geb. 1515 † 1595), der 1540 die Kongrega-

(S. den Zusatz S. 71.)

tion der Priester des Oratoriums zu Rom stiftete, gab unter dem Titel „Oratorien" geistliche Gesangstücke in Form der nachherigen Messen, und bildete die Sänger dazu; Pietro Aaron aus Florenz, Kanonikus zu Rimini, errichtete unter Papst Leo X. (Papst 1513 † 1521) 1516 in Rom eine Singschule; der päpstl. Kapellmeister Nanini stiftete 1577 ebendaselbst eine Gesangschule. Die apollinarische Kapelle in der Kirche St. Apollinare, war schon unter dem trefflichen Harmoniker Tomaso Ludov. da Vittoria, in der 2. Hälfte des 16. Jahrh. berühmt. Die Gesellschaft der Arkadier, gegründet 1690, mit ihren Colonieen in mehreren Städten Italiens von 1713, zählte musikalische Mitglieder — unter andern den Komponisten Filippo Acciajuoli, mit dem Beinamen Irenio Amasiano —; die Kapelle zum Heiligengeist, die Kirche St. Johannis zum Lateran, Sta. Maria dell'Anima della Nazione teutonica, Sta. Maria Maggiore, hatten jede im 17. Jahrh. ihre Singschule; eine Jubelfestmusik der Jesuiten ward 1640 durch ein überaus zahlreiches Sängerchor ausgeführt; mit dem Eintritte des 18. Jahrh. legte Giuseppe Amadori ein Gesanginstitut daselbst an. Die päpstliche Kapelle, die noch zu Anfange des 19. Jahrh. 50 bis 100 Sänger zählte, soll in der neuesten Zeit wegen der verminderten Einkünfte des Papstes sehr eingeschmolzen sein; sie wird seit 1817 von dem sehr schätzbaren Kapellmeister Baini dirigirt. Auch bestand 1820 noch eine alte philharmonische Akademie zu Rom, hauptsächlich aus Dilettanten, für Instrumente und Gesang, die in der Chiesa nova Oratorien mit Orchester aufführte. Das Archiv der päpstlichen Kapelle war im 16. Jahrh. bei einer Plünderung unter Carl von [illegible] verbrannt.

Zu Neapel ward unter König Ferdinand I. (reg. von 1458 bis † 1494) 1480 eine öffentliche Musikschule errichtet. Im 16. Jahrh. wurden daselbst drei Konservatorien gestiftet, unter den Namen: Sta. Maria di Loretto, St. Onofrio und Poveri di Giesu Christo, wovon das erste, das berühmteste, gegen 200 Eleven zählte; die Zahl der Schüler bei den übrigen betrug ungefähr die Hälfte. Diese drei Institute sind 1797 unter dem Titel „Liceo filarmonico" zu einer einzigen Anstalt verbunden, und 1818 in das vormalige Nonnenkloster St. Sebastiano, unter dem Namen: Real collegio di musica, versetzt worden. Seitdem unterrichtet man außer den Knaben auch noch 24 Mädchen daselbst im Gesange.

Zu Mailand ward, unter dem Herzoge Galeazzo Sforza, 1483 eine öffentliche Musikschule gegründet. Im 16. Jahrhdt. blühte in der Marienkirche daselbst ein Konservatorium. Der Sänger C. Fr. Brivio legte 1730 eine Singschule an, die berühmte Zöglinge gebildet hat, z. B. Salimbeni, Appiani ꝛc. Im Jahr 1808 entstand unter dem Vicekönig Eugen ein großes Musikkonservatorium für Sänger und Instrumentisten mit 14 Professoren. Orazio Vecchi aus Mailand (1590 Kapellmeister in Modena) soll das Quadrat zur Aufhebung des Be-Zeichens erfunden haben.

In Bologna ward 1622 durch den Kpllm. Giacobbi (seit 1610 an der Petroniuskirche) eine Academia de' Filomusi errichtet; eine zweite folgte 1633, die bis jetzt als Acad. filarmonica besteht. Der Sänger Francesco Antonio Pistocchi, geb. zu Bologna 1660, stiftete gegen das Ende des 17. Jahrhdts, in dieser seiner Vaterstadt, die von seinen Schülern Ant. Bernacchi und

Ant. Pasi rühmlichst fortgesetzte Musterschule des Gesanges. Der Kapellmeister an der Kathedralkirche, Giov. Battista Bassani, wirkte in seiner Sphäre 1680 mit Glück, eben so in seiner Schule der berühmte Pater Giambattista Martini, Kpllm. an der Franziskaner Klosterkirche, geb. 1706 † 1784.

Die St. Marcuskirche zu Venedig war schon im Anf. des 16. Jahrhdts ihrer Konservatorien wegen berühmt. Der gepriesene Kontrapunktist Adrian Willaert, geb. 1490 zu Brügge in Flandern, ward 1518 zum Kapellmeister an jener Kirche berufen. Sie zählte vier Gesangkonservatorien für Mädchen, nämlich: Ospedal della Pietà, delle Mendicante, delle Incurabili und l'Ospedaletto di San Giovanni e Paolo. Unter Willaerts Nachfolgern nennen wir den Kpllm. Giuf. Zarlino, geb. 1540 † 1599, den Kpllm. Lotti (blühte von 1680 bis 1732), Francesco Gaspariní, geb. zu Lucca 1650, am Konserv. della Pietà — ein Mich. Angelo Gasparini gründete zu Anfang des 18. Jahrhdts. eine eigene Singschule —, ferner den berühmten Joh. Adolph Hasse (geb. zu Bergedorf 1705 † 1783) um das Jahr 1727 am Konf. delle Incurabili, und den Prof. Aug. Perotti, der noch 1811 eine musikalische Preisschrift verfaßte.

Zu Modena: Kpllm. Orazio Vecchi 1590, Singschule 1720 durch den Sänger Franc. Peli, eine philharmonische Gesellschaft besteht bis jetzt. — Zu Verona: Konservatorium, philharmonische Gesellschaft, gestiftet Mitte des 16. Jahrhdts., besteht noch. — Zu Siena: Domkapelle; einer ihrer Direktoren, Agostino Agazzari, starb 1640. — Zu Bergamo führte der Domkapellm. Tarquinio Merula 1639 Streichinstrumente zur Be-

gleitung des Chorgesanges außer der Orgel in die Kirche ein. An Maria Maggiore Kapellm. Carlo Lenzi und Simon Mayr im 18. und 19. Jahrhdt. Zu Loretto Kpllm. Constanzo Porta, † 1601 daselbst, blühte von 1546 bis 1596. — Zu Ferrara Kpllm. Cipriano de Rori von 1544 bis 1560; Domkpllm. und Abt Paolo Isinardi um 1580, zu welcher Zeit Ferrara als Sitz der Künste blühte; Academia della morte im 17ten Jahrhdt. — Zu Mantua Domkpllm. Ludovico Viadana um 1644, führte Kirchenkonzerte ein; Kapellm. Giuf. Ant. Vinc. Aldrovandini blühte von 1696 bis 1711. — Zu Padua an der heilg. Antoniuskapelle der berühmte Giuf. Tartini, geb. 1692 † 1770, angestellt 1721 als erster Violinist unter dem Kpllm. Franc. Ant. Valotti, geb. 1705 † nach 1775; Tartini legte 1728 eine Singschule in Padua an. — Zu Urbino an der Metropolitankirche Konzertmeister Carlo Tessarini, geboren 1690. — Zu Cremona besteht eine philharmonische Gesellschaft; auch fehlt es in Turin, wie in vielen andern hier nicht aufgeführten Italienischen Städten, nicht an ältern und neuern Singanstalten.

Zu bemerken ist die während der so eben durchwanderten viertehalb Jahrhunderte eingetretene Erfindung, Erweiterung und Verbesserung unserer heutigen Orchesterinstrumente. Wir erwähnen nur — die neueste Klappenvermehrung an Flöte, Klarinette, Hoboe, Fagott, Bassethorn, der sogenannten Inventionshörner beiläufig berührend — das in diesem Fache bis zum verflossenen letzten Jahrhunderte Hervorgegangene, soweit es das jedem Orchester Unentbehrliche betrifft. Die Streichinstrumente, Violine und Bratsche, erhielten ihre gegenwärtige Gestalt und Größe in der zweiten Hälfte des

17. Jahrh.; sie waren durch Baltazarini und Maudnit, in Frankreich sechssaitig bereits am Ende des 16. Jahrh., eingeführt. Die berühmten Brüder Amati verfertigten die bis heute so beliebten Geigen zu Cremona, wo sie um das Jahr 1662 lebten u. arbeiteten; Nicolo Amati, der Sohn, ebenfalls daselbst um 1682; Ant. Stradivari verfertigte, so viel bekannt ist, ebendort vorzügliche Geigen von 1709 bis 1724; von einem ältern Stradivari fehlt uns bestimmte Nachricht. Jacob Stainer, der zu Absom, einem Dörfchen in Tyrol bei Inspruck, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhdts. lebte, war ein Schüler der Gebr. Amati, und machte treffliche Geigen. Man erwähnt einer Geige von J. Stainer, die zu Mailand 1791 verkauft worden, worin die Jahrszahl 1662 gestanden; ein Bruder von ihm, Marcus Stainer, soll von 1660 bis 1670 ebenfalls beliebte Geigen verarbeitet haben. Dem Abte Tardieu von Tarascona wird die Erfindung unsers Violoncells zugeschrieben; er setzte es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhdts. an die Stelle der Viola da Gamba und des kurzgehalseten Bassets, gab seinem Instrumente fünf Saiten: C. G. d. a. d, die er bis auf die letzte nach Quinten abstimmte; etwa 15 bis 20 Jahre später ließ man das d weg. Bekanntlich sind von Stradivari ausgezeichnete Violoncelle vorhanden. Der Kanonicus Afranio zu Ferrara, aus Pavia, † 1560, erfand 1539 das Fagott, welches zu Anf. des 18. Jahrhdts. durch Joh. Christoph Denner zu Nürnberg verbessert und in die gegenwärtige Form gebracht ward. Dieser, geb. zu Leipzig 1655 † 1707, war der Sohn eines Horndrehers, der mit ihm 1663 nach Nürnberg zog, wo unser Denner sich das Erlernen der Instrumentarbeit, sowie der Musik selbst angelegen sein ließ. Die erste Frucht seines Fleißes

war die Erweiterung der damaligen Querflöte, die späterhin durch Joh. Joach. Quanz (geb. 1697 † 1773) weiter verbessert, u. mit dem beweglichen Kopfe zum Abstimmen (1739 — 1752) versehen ward. Denner brachte, beim Streben nach schönem Ton, im Jahre 1700 die Klarinette zu Stande; er mag auch wohl der Hoboe ihre jetzige Einrichtung gegeben haben, die aber späterhin 1735 unter den Gebrüdern Besozzi als vollständiges Orchesterinstrument auftrat, und von Gaetano Besozzi, dem Virtuosen, in der 2. Hälfte des 18. Jahrhdts. zu Dresden in ausnehmender Vollkommenheit behandelt ward. Die Erfindung des Waldhorns gebührt Frankreich; Franz Anton Graf von Spörken aus Böhmen, Niedersächs. Geschlechts (geb. 1662 † 1738), brachte es 1680, bald nach dessen Erscheinung, aus Paris nach Böhmen, welches seitdem das sogenannte Vaterland der Waldhornisten geworden ist; von Böhmen brachte der Virtuose Kölbel gegen 1770 sein verbessertes Waldhorn nach Petersburg. An die Stelle der vormaligen Zinke ist in neuern Zeiten die Diskant-Zugposaune getreten. Edm. Guillaume, Kanönikus von Auxerre, machte 1590 den ersten Versuch mit dem nach und nach vervollkommneten Serpent, der in Frankreich bei den Kirchenmusiken zur Verstärkung des Basses gebraucht wird. Die 1766 von Miß Davies nach Deutschland gebrachte Harmonika ist das Werk des hochverdienten Drs. Benjam. Franklin, geb. zu Boston 1706, † 1788. Die Läute- und Schlagglocken, die um das 5. Jahrhdt. aus Unteritalien über Frankreich in Europa verbreitet worden sind, haben im 17. Jahrhdt. durch einen Franzosen Hemoni eine große Verbesserung erfahren. Dieser Glockengießer fand Mittel, den verlangten bestimmten Ton an der Glocke hervorzu-

bringen. Zu Erfurt erschien 1802 ein ausführliches Werk über den Glockenguß von Joh. Gottfr. Hahn im Gothaischen, dessen Vorfahren schon über 100 Jahre diese Kunst geübt hatten. Wir übergehen die seitdem bekannt gewordenen, vermittelst Reibung ertönenden Instrumente, z. B. die Melodika, Physharmonika, das Euphon, Terpodion u. a., und gedenken nur noch des durch den Franzosen Jak. Sanlecque, einen Schriftgießer und Gelehrten zu Paris, geb. zu Boulonois in der Picardie 1614 † 1660 (den Sohn eines Schriftgießers gleiches Namens) in Frankreich verbreiteten Notendrucks, der in Deutschland durch Joh. Gottl. Imman. Breitkopf (geb. 1719 † 1794) zu Leipzig seit 1755 zu großer Vollkommenheit gebracht worden ist, sowie des Notenschlagens auf Zinnplatten mit Notenstempeln von Stahl, welches durch André in Offenbach 1774, der Londoner Erfindung durch John Walsh (seit 1710) gemäß, ausgeführt ward, und des neuerdings durch Aloys Senefelder seit 1796 zu München auf Noten angewendeten Steindrucks.

Zur Belebung der Neigung und Liebe für die Tonkunst scheinen die Ehren und Würden, womit in Italien, England, Frankreich, Deutschland ꝛc. die vorzüglichern Meister und Lehrer der Kunst seit den letzten Jahrhunderten geziert worden sind, das Ihrige beigetragen zu haben. Professoren, ausschließlich für die Musik, gab es vor der Mitte des 15. Jahrhdts. nicht; die Musik ward bis dahin der Mathematik beigeordnet, so daß die Musiklehrer auf Universitäten, Lyceen und Gymnasien gewöhnlich Professoren der Mathematik waren. Erst nach jener Zeit liest man von Professoren der Musik an den höhern Bildungsanstalten der Hauptstädte in England, Italien, Frankreich ꝛc. — Der Ursprung der Ehren und

Würden in der Musik ist in England zu suchen. John Hambois, ein gelehrter Musiker, erhielt (ob zu Oxford oder Cambridge ist zweifelhaft) 1440, oder doch vor 1463, die erste Doctorwürde von der man Nachricht hat. Heinrich Habengton ward 1463 zu Cambridge Baccalaureus der Musik; Thomas Saintwix ward in eben diesem Jahre als Lehrer am königl. Kollegium zu Cambridge mit der Doctorwürde bekleidet. William Heyther, Doctor der Musik zu Oxford 1622, stiftete 1626 daselbst ein eigenes Institut für Musikunterricht und zugleich eine Professur für diese Anstalt. Richard Nicholson († 1639), seit 1595 Baccalaureus der Musik zu Oxford, erhielt diese Professur. Der praktische Musiklehrer bekam das geringe Gehalt von 13 Lst. 6 Sch. 8 P. (ungefähr 200 *m%* Ct.), der theoretische das noch geringere von 3 Lst. Um Baccalaureus der Musik zu werden, mußte man sieben Jahre die Tonkunst theoretisch und praktisch studirt haben, sodann mußte ein Programm geschrieben, ein Anthem (Motette, Responsorium, Antiphone) fünfstimmig komponirt und öffentlich mit Vokal- und Instrumental-Musik in der Musikschule aufgeführt werden. Um demnächst zum Doctorgrade zu gelangen, war der Baccalaureus gehalten, noch fünf Jahre Musik zu studiren und auszuüben, auch ein Anthem sechs- bis achtstimmig zu setzen und öffentlich mit Instrumentbegleitung aufzuführen. Die Kosten dieser Procedur betrugen 100 Lst.; dafür behaupteten die Doctoren der Musik den Rang nach den vier Facultäten, vor den Edelleuten zwischen den Rittern (Esquires, Schildträgern, escuyers), und legten, wie auch die Baccalauren, besondere Ehrenkleider an. Der Ritter Thomas Gresham, geb. 1519, gründete zu London ein Kollegium mit

sieben Professuren für Theol., Jurispr., Med., Geom., Astron., Rhetor. und Musik; jede dieser Lehrstellen war mit 50 Lst. und freier Wohnung dotirt. Will. Blitheman, Organist bei der königl. Kapelle (Baccalaureus der Musik zu Cambridge 1586, Doctor daselbst 1592), ward bei diesem Kollegium angestellt; ihm folgte 1596 ein berühmter Tonkünstler, John Bull, (geb. 1562, nach Andern 1567) als Professor unter welchem das Institut durch die Königin Elisabeth (geb. 1533 † 1603) bestätigt und erneuert ward. Er legte diese Stelle 1607 unter Jakob I. nieder, und starb 1622 auf einer Reise nach Deutschland. Die musikalische Professur an diesem Kollegium soll späterhin, dem Sinne Greshams zuwider, mit schlecht unterrichteten Lehrern besetzt worden sein.

Aus Oxford folgt eine Reihe wohlberufener Tonmeister des 17. Jahrhdts., unter andern die Doctoren: Michalus, Orland Gibbons, Arthur Philipps, John Wilson, Edward Low, John Blow; ferner im 18ten Jahrhdt: Joh. Christoph Pepusch, Stifter der Academy of ancient music, geb. zu Berlin 1667, Will. Croft, mit dem Vorigen promovirt 1713, † 1727 (beide Organisten in London), Richard Goodson, Prof. 1723, Doctor William Morley (lebte noch 1721) — Thomas Morley war 1595 bei der Königl. Kapelle unter Elisabeth zu London angestellt —, Will. Boyce, blühte 1730, Will. Hayes, Prof. 1749, Joseph Haydn, geb. zu Rohrau in Unterösterreich 1733, † zu Wien 1809, Doct. seit 1793. Zu Cambridge: Doctor Rob. Fairfax (1511), Doct. Thom. Tudway, † 1726, Maurice Green, Doct. 1730, angestellt in St. Paul zu London, Will. Turner, Doct. 1696, † 1740. Ferner zu London am Greshamschen Kollegium angestellt: Doct. und

Prof. Will. Petty 1686 (geb. 1623, † 1687), auch Mitglied der Königl. Societät d. Wissensch. z. London, sein Nachfolger Will. Shippen 1700, John Gordon, † 1739 (der eilfte Professor der Reihe nach), Charles Gardner, Prof. 1752.

Unter den Doctoren der Musik, über deren Promotionsort sich keine Auskunft findet, verdienen folgende ausgezeichnete Männer genannt zu werden: Thom. Aug. Arne, geb. um 1704, † 1778, komponirte zu London, — Charles Burney, geb. 1727, Doct. 1761; seine Geschichte der Musik ist in 4 Bänden herausgegeben, 1776, 1782; der 3te und 4te Theil 1788. Der berühmte Georg Friedrich Händel, geb. zu Halle 1685 † 1759, soll die ihm von Oxford 1733 angetragene Doctorwürde abgelehnt haben. Ferner: Joh. Abr. Fisher, geb. zu London 1744, großer Violinist, — Sam. Arnold, Königl. Hofkomponist und Organist zu London, † 1802. Zu bemerken ist, daß die Studien- und Zeitbedingungen zur Erwerbung des Baccalaureen- oder Doctorgrades ziemlich bald einer Milderung unterworfen worden sind.

Um unsern gegenwärtigen Stoff nicht vergeblich zu zerstreuen, fügen wir die Namen einiger Professoren in den übrigen Reichen Europa's bei, soweit sie aus den zur Hand liegenden spärlichen Quellen zu entnehmen gewesen sind. Zu Bologna: Professor Lorenzo Penna, geb. 1640, Mitglied der philharm. Gesellschaft; zu Verona: Franchinus Gafor (15. Jahrh. s. vorj. Einlad. Bl. S. 22); in neuern Zeiten sind bei den obgedachten Konservatorien zu Mailand, Bologna, Rom, Neapel ꝛc. stets Professoren angestellt worden. In der Schweiz zu Basel: Professor Joh. Jak. Wolleben, geb. 1613 † 1667. In Spanien zu Salamanca: Professor Franciscus Salinas,

geb. 1512 † 1590, schrieb 1577 ein berühmtes Werk über die Musik. In Portugal zu Coimbra: Professor Antonio de Jesus, von 1636 bis zu seinem Todesjahr 1682. Aus Frankreich lesen wir, die neuern Professoren bei dem Pariser Konservatorium (von 1784) ausgenommen, von keinen graduirten Musiklehrern; dagegen giebt es dort eine Anzahl von Adelsverleihungen, z. B. Jean Bapt. Lully (geb. 1633 † 1687), Jean Phil. Rameau (geb. 1683 † 1764), Christoph Gluck (geb. 1712, n. A. 1714, † 1787) und Andere. Aus den Niederlanden sind keine mit akademischen Würden oder Adelsbriefen geehrte Tonmeister aufgezeichnet. Professoren der Musik in Deutschland zu Tübingen: Matth. Aulberus (Anf. 16. Jahrhdt.), Erasmus Grunninger (E. 16. Jahrhdt.), Elias Sprinaer (Anf. 17. Jahrh.), Samuel Magirus (Anf. 17. Jahrh.), Christoph Lindenmeyer (M. 17. Jahrh.). Zu Greifswalde: Jakob Runge (1547). In Schlesien zu Goldberg: Joh. Clajus (1556). Zu Altorf: Georg Sigel (1578) u. Georg Schwartzkopf (17. Jahrh.). Zu Stettin an den beiden Collegiatkirchen u. dem königl. Gymnasium Carolinum: Vitus Garleben († 1597), Phil. Dulich († 1631), Joh. Remsched (17. Jahrh.), Jerem. Felbinger (1640), Joach. Fabricius (1643), Andr. Fromm (1649 b. 1651, ward Papist), Dan. Schultz (1651), Joh. Georg Ebeling (1668 † 1676), Paul Jetze (1684); nach ihm wurden bei dem umgewandelten akademischen Gymnasium statt der Professoren Cantoren angestellt. Zu Königsberg: Cyriac. Reinich. Zu Göttingen: Joachim Meyer (am Gymnas. 1707). In Deutschland scheinen seit 1752 bis auf die neuern Musik-Konservatorien zu Prag, Würzburg, Berlin ꝛc. die Professuren eingegangen

zu sein; in England haben sie stets bestanden. Das Weitere wird bei den neuern Konservatorien in Deutschland, Dänemark ꝛc. eingetragen werden.

Nachzuholen sind die Erfindungen der Stimmgabel im Anf. des 18. Jahrh. (1715?) durch Shore, Trompeter u. Lauteniſt bei König Georg I. (reg. ſ. 1714, † 1727), ferner des Muſikchronometers (Taktmeſſer, Metronom), als erſten Verſuchs von François Loulié zu Paris, † 1702, Joſ. Sauveur, Abel Burja (Berlin 1752) u. a., der Ausführung nach durch J. G. E. Stöckel, Cantor z. Burg (im Herzogth. Magdeburg?) 1796, zum heutigen Gebrauch verbeſſert durch J. N. Mälzl zu Wien ſeit 1818. Auch ſind hier die Verſuche zu verſchiedenen Arten der Solmiſation anzuführen. Statt der bekannten Aretiniſchen Sylben ut (do), re, mi, fa, sol (ſo), la, und dem ſpätern ſi (durch Altſtedt aus dem Naſſauiſchen 1610, nach Andern durch Schullehrer und Organiſt Kilian Hammer z. Bohenſtrauß [6 Meilen von Sulzbach] im 17. Jahrh.), ſtellte M. Dan. Hitzler (geb. im Würtembergiſchen 1576, † 1635), zuletzt Probſt und Rath zu Stuttgard, ſeine ſogenannte Bebiſation auf, mit den Sylben la, be, ce, de, me, fe, ge. In eben der Zeit (1609) wurden die ſogenannten voces belgicae (nach Einigen durch Hubert Waelrant zu Antwerpen, geb. 1517 † 1595), bekannt: bo, ce, di, ga, lo, ma, ni; dieſe Art zu Solmiſiren nannte man Bobiſation oder Bocediſation. Der königl. Preuß. Kapellmeiſter Carl Heinrich Graun (geb. 1701 † 1759) empfahl die ſeitdem viel gebrauchten Sylben: da, me, ni, po, tu, la, be, die unter dem Namen der Graunſchen Solmiſation auch in unſerm Vereine zum Einüben der getragenen Scala benutzt werden.

Wir fahren in unserer geschichtlichen Uebersicht der nachlutherischen Periode fort. In England erlitt die Liturgie, bei dem wiederholten Wechsel des katholischen und protestantischen Glaubensbekenntnisses, mancherlei Veränderungen. Der selbst sehr musikalische Heinrich VIII., der von 1509 bis 1547 regierte, war katholisch. Seine spätern Streitigkeiten mit dem Papste Clemens VII., sowie seine Anmaßung der obergeistlichen Würde gaben die Veranlassung zum Eingange der Reformation in England. John Marbeck, Organist an der Kapelle St. George zu Windsor um 1544, Baccalaureus der Mus. zu Oxford 1549, bezweckte manche dem katholischen Gottesdienste fremde Religionsgebräuche, welches ihm, sammt einigen Mitarbeitern, unter Heinrich VIII. eine schwere Untersuchung zuzog, die mit dem Scheiterhaufen für seine Genossen endete. Er selbst, durch Fürsprache gerettet, brachte unter Eduard VI. (dem Protestanten, reg. von 1547 bis 1553) die bis dahin gebräulichen Kirchen-Gebete, Lieder und Gesänge, zur Einführung in den Kathedralgottesdienst, in eine Sammlung, unter dem Titel: The book of common prayer 1550, und setzte sie in Noten. Der Zwiespalt unter den Chorsängern der Kapellen Eduard VI., der katholischen Maria (reg. von 1553 bis 1558) und der protestantischen Elisabeth (reg. von 1558 bis 1603) hatte aus natürlichen Gründen manchen widrigen Einfluß auf die liturgischen Observanzen jener Zeit. Unter Elisabeth bildete sich eine Schule des Kontrapunkts, den übrigen Europäischen gleich, deren Hauptzweck dahin ging, die alten Kirchengesänge mit Harmonie zu versehen; es zeichneten sich dabei aus: Robert Parson v. Exeter, Organist an der Westminsterabtei, 1563 in die königliche Kapelle auf-

genommen, der 1569 ertrank; seine Kirchenkompositionen, die von modulatorischer Geschicklichkeit zeugen, finden sich in dem Christkirchkollegium zu Oxford handschriftlich aufbewahrt; ferner der gelehrte George Etheridge, zugleich 1553 Professor der Griechischen Sprache zu Oxford, — mußte wegen seiner Anhänglichkeit an den Katholicismus unter Elisabeth seine Stelle verlassen und privatisiren; seine tiefe Musikkenntniß und gründliche Komposition wird gerühmt. Ferner Robert White († 1581), Thom. Tallis (Organist unter Elisabeth, blühte 1550), sein Schüler Will. Bird (Robert Parsons Nachfolger), † 1623, der obgedachte Baccalaureus d. M., Thom. Morley (Bird's Schüler), der frühzeitig 1604 gestorben sein soll, u. a. Gleichwohl wäre, durch die unter Elisabeth wieder heimgekehrten Reformirten und anderweitige Staatsunruhen, der Kirchengesang in jener Zeit beinah untergegangen. Die Kirchenkomponisten fanden wenig Aufmunterung, und ihre Arbeiten konnten nicht gedruckt werden, ja sogar die Handschriften sind größtentheils verloren gegangen. Der Chorgesang ward immer nachlässiger betrieben, und alle Bemühungen der Elisabeth, eine edle Musik in die Liturgie einzuweben, konnten das rohe Psalmodiren in den Pfarrkirchen nicht abstellen. In den Kathedralkirchen dagegen ging es besser, und in diesen wurde allerdings das Streben der Königin, durch eine feine Chormusik die Religionsübung zu verschönern, mit gutem Erfolge gekrönt. Sie selbst spielte die Laute und eine Art von Spinett, Virginals genannt (Clavecimbel, kleines Tasteninstrument); ein Band ihrer keineswegs leichten Handstücke soll noch aufbewahrt sein. Der musikalische Theil des Gottesdienstes in der Kapelle der Königin

war glänzend und zahlreich besetzt; Sänger, Orgel, Hörner, Posaunen und andere Instrumente mußten sich an Festtagen zur religiösen Feier vereinigen. Elisabeth bestätigte sogar 1559 den unter ihrem Vater (Heinrich VIII.) schon eingeführten Zwangsunterricht von Knaben und Männern für die Singchöre in den Kathedralen. Mitten unter dem Geschrei der Puritaner und mancher Schwärmer unter ihnen wider alle Kirchenmusik, erschien 1579 die von Marbeck mit Melodie ohne Baß versehene Sammlung von Psalmen und Hymnen, in Harmonie gesetzt von Will. Damon, die 1594, vollständig in Stimmen ausgesetzt, von mehreren Komponisten herausgegeben ward. Ihre Namen sind: John Douland, E. Blanchs, E. Hooper, J. Farmer, R. Allison, G. Kirby, W. Cobbold, E. Johnson und G. Farnaby. John Mundy, Baccalaureus der Musik und königl. Organist zu Windsor, gab im nämlichen Jahr 3, 4 und 5stimmige Lieder und Psalme in Druck; Rich. Allison gab 1599 ein ähnliches Werk, mit Laute, Zither oder Gamba zu begleiten. Unter Jakob I. (VI. von Schottland, reg. von 1603 bis 1625) ward 1621 durch Thom. Ravenscroft, Baccalaureus der Musik, ein Buch mit 150 Psalmenmelodieen gedruckt; übrigens blieb während der Regierung dieses Monarchen alle Aufmunterung zur Kirchenmusik dem hohen und niedern Adel des Reichs überlassen. Wir nennen aus dieser Periode: Doct. Math. Giles aus Worcestershire, seit 1585 Baccalaureus und 1622 Doctor d. M. zu Oxford, 1588 Chorknabenlehrer u. Organist zu Windsor, 1597 Knabenlehrer an der königl. Kapelle und Organist daselbst, † 1633, — Thom. Tomkins, Baccalaur 1607 z. Oxford; ferner Elway Bevin, 1589 Mitglied der königl.

Kapelle, — Baccal. Orl. Gibbons, 1604 Organ. an der königl. Kapelle, 1622 Doctor zu Oxford, † 1625, — Doct. Will. Child aus Bristol, 1631 Baccal., am Christkirchkollegium zu Oxford, 1663 Doctor daselbst, königl. Organ. an der St. Georgkapelle z. Windsor, dann a. d. Kapelle z. Whitehall, zuletzt Kammermusikus unter Karl II. († 1685), bei Wiederherstellung der königl. Regierung, 1660, † 1697 im Alter von 90 Jahren, — Henry Lawes aus Salisbury, 1625 Mitglied der königl. Kapelle, nachher des Privatorchesters Karls I. (reg. v. 1625 bis zu seiner Enthauptung 1649); er (Lawes) komponirte, außer geistlichen Tonstücken, 1633 auch die sogenannten masques, Singspiele mit Tänzen und Dialogen, die Vorläufer der Englischen Oper; er starb 1662. Wir nennen ferner: Doct. Benjamin Rogers, zuerst Chorsänger unter Karl I., nachher bis 1641, Organist an der Christkirche zu Dublin, 1658 Baccalaur der Musik zu Cambridge, dann 1662 Organist zu Windsor, zuletzt am Magdalenenkollegium zu Oxford, wo er 1669 Doctor der Musik ward, und 1685 diese Organistenstelle bei der Thronbesteigung Jakobs II. (reg. bis 1688) verlassen mußte; er starb bald nachher in Privatverhältnissen. Noch verdienen hier eine Stelle: Thom. Warwick, Organist an der Westminsterabtei und an der königl. Kapelle, blühte 1635, — Arthur Philipps, studirte am Heytherschen Kollegium zu Oxford, ward dann Organist am Magdalenkollegium daselbst, Baccalaureus der Musik, und 1639 Professor nach Nicholson, — John Hilton, Organist an der St. Margarethenkirche zu Westminster, Baccalaureus zu Cambridge, † nach 1652.

So groß auch die Verdienste der eben genannten Männer sein mochten, so arbeiteten sie doch sämmtlich

im Italienischen Styl ihrer Zeit, und ihre Kompositionen, die größtentheils der Kirche gewidmet waren, trugen sämmtlich das Gepräge Italienischer Vorbilder; überhaupt scheint in England nie ein eigenthümlicher Styl ausgebildet worden zu sein. Einen nachtheiligen Stoß erhielt die Kirchenmusik, als nach der Entzweiung Karls I. mit dem Englischen Volke (1639) die musikalische Liturgie parlamentarisch für unstatthaft erklärt ward, indessen trat sie 1664 unter Karl II., durch Vermittelung des Oberhauses, wieder in ihre Rechte ein, und Männer wie Matthew Locke, Sänger an der Kathedrale zu Exeter, starb 1677 (seine Generalbaßschule war die erste in England), Doctor John Blow, † 1708, Michael Wise, Chordirector an der Kathedrale zu Salisbury, † 1687, Henry Purcell (geb. 1658 † 1695), Organist an der Westminsterabtei und der königl. Kapelle, konnten, aufgemuntert durch Karl II., durch ihre Meisterwerke die religiöse Feier in Kirchen und Kapellen, wie in Privatversammlungen, wieder verherrlichen. Henry Purcell galt für den Stifter einer eigenthümlichen Englischen Kompositionsschule. Einen besondern Glanz verdankt die Tonkunst in England dem großen Georg Friedrich Händel (s. S. 18), der 1710 aus seinem deutschen Vaterlande nach England ging, wo er etwa während der ersten 30 Jahre das Theater zum Hauptgegenstande seiner Kompositionen machte, dann aber unter andern seinen allbeliebten, unsterblichen "Messias" ausarbeitete. Dieses Tonstück ward zuerst 1741 im Coventgarden-Theater aufgeführt, und Händel ging, da ihm durch mancherlei Gegner der günstige Erfolg in London verkümmert ward, mit diesem seinem Meisterstücke nach Dublin, wo es mit Enthusiasmus gewürdigt ward. Nun erkannten seine

Widersacher ihre Uebereilung, und feierten den Komponisten wie er es verdiente. Er hatte hauptsächlich mit den Italienern Buononcini, Attilio und Porpora, sowie mit den Freunden seiner von ihm mit Strenge behandelten, oft unzufriedenen Sänger zu wetteifern und zu kämpfen. Einige seiner Gönner unter den Großen schützten ihn vor dem durch jenen Wettstreit veranlaßten Verluste seines Vermögens, das sich auf mehr als 10,000 Pfund belaufen hatte. Seine Grabstätte in der Westminsterabtei ward durch ein Denkmal geziert, welches ihn in Lebensgröße darstellt. Er soll, ungeachtet seiner vielen Verluste, ein Kapital von 20,000 Pfund seinen Erben in Deutschland hinterlassen haben. Seine zahlreichen Tonwerke sind in 36 Foliobänden durch Doct. Arnold in Druck gegeben worden,
539 der bei der bekannten großen Musikfeier von 500 Musikern zum Andenken Händel's in der Westminsterabtei 1784, als Unterdirector, mitwirkte. Unstreitig hat Händel's hoher Genius seine Nachfolger in der Kunst ungemein beflügelt; man darf indessen wohl sagen, daß ihn keiner erreicht hat. Diese Nachfolger, zum Theil Zeitgenossen, sind: Doctor Sam. Arnold, geb. 1740, seit 1783 königl. Organist u. Komponist, 1789 Director bei der Akademie alter Musik zu London, 1793 Organist an der Westminsterabtei, 1796 Anführer der jährlichen Konzerte in St. Paul zum Besten der Söhne der Geistlichkeit, † 1802, begraben in der Westminsterabtei; die drei Chöre zu Westminster, St. Paul und zur königl. Kapelle feierten sein Andenken. Ferner: Doctor William Boyce, geb. 1710, seit 1736 Organist zu St. Michael Cornhill und königl. Komponist, 1749 Organist an dem vereinigten Kirchspiel Allerheiligen zu London, Baccalaureus und zugleich Doct. (s. S. 17), Vorgänger von Doctor Arnold bei der Direktion der jähr-

lichen Konzerte in St. Paul, 1758 Organist an der königl. Kapelle, zog sich später als Privatmann nach Kensington zurück, † 1779, — unter angemessenen Ehrenbezeugungen in St. Paul begraben; der moralische Charakter, sowie die Sitten dieses Meisters werden gerühmt. Ferner: Jonath. Battishill, geb. zu London 1738, ein vorzüglicher Improvisator auf der Orgel, späterhin (nach 1758) Organist an St. Clement Eastecheap, St. Martin Orgar und an der Christkirche zu London, † 1801, begraben unter musikalischen Feierlichkeiten, neben Doctor Boyce in St. Paul. Nächst diesen für die Englische Kirchenkomposition wichtigen Männern mag eine Reihe wohlberufener Künstler im Fache der religiösen Musik aus dem 18. Jahrhdt. bis auf die neueste Zeit beigefügt werden. Ihre Namen sind: John Travers, Organist an mehreren Kollegien zu London, † 1758, — Georg Hayden, Organist von Bermondsey, gab 1723 drei Kantaten heraus, — Henry Carey, soll der Verfasser und Komponist des Händeln vielfältig zugeschriebenen Liedes: "God save gr. G. our king" zum Geburtsfeste Georgs II. (geb. 1683 † 1760) gewesen sein; Andere wollen dies Lied auf Karl II. bei seinem Einzuge 1660 gedichtet und von einem damaligen Tonkünstler, Korai, komponirt wissen, — die Organisten: Roseingrave, Green, Robinson, Magnus, James und der jung erblindete Stanley, letzterer geb. 1712, schon im 14. Jahr Organist an der Andreaskirche zu London, nachher Anführer der königl. Hofmusik und Komponist, von 1769 bis 1777 sogar Director bei der jährlichen Aufführung des Händelschen Messias in London, ließ seine Kompositionen durch einen unterrichteten Musiker niederschreiben, übertraf die Organisten seiner Zeit,

† 1786, — die Organisten: Weldon, Kelway, Kreble, Gladwin, Doct. Worgan, Butler, — die Komponisten: Doctor und Prof. Will. Hayes, Baildon, Linley, Jakson von Exeter, Christian Bach (geb. 1742 † 1782), K. Friedr. Abel, Rauzzini (in England von 1774 bis 1810), Doct. Thom. Busby, Doct. und Prof. Crotch, Doct. Whitfeld (sonst gen. Dr. Clarke) und Stevens.

Zu London gab John Banister, der Abkömmling einer langen Reihe musikalischer Voreltern, um 1660 Direktor der Kammerkapelle zu London. in Verbindung mit angesehenen Musikfreunden, 1672 das erste öffentl. Konzert, das dieses Namens werth war; dies Konzert, unter dem Titel einer Schule angekündigt, ward 1676 mit dem Prädikat einer Akademie fortgesetzt. Banister starb 1679. Vielleicht rührt von den Mitgliedern dieser Akademie die um den Anfang des 18. Jahrhdts. von bedeutenden Musikbeförderern ausgebotene vierfältige Preisbewerbung, zusammen von 200 Guineen, her; die Preise wurden wirklich an vier Komponisten vertheilt. 1704 ward der erste Versuch mit einer Art von Oper: „**Britains happiness**“ gemacht; 1708 sah man die kürzlich eingeführte Italienische Oper in Drury-Lane auf englisch geben. Henry Needler, geb. 1685, Oberrechnungsrevisor bei der Accise zu London, ein geschickter Musikdilettant, war einer der Hauptunternehmer der 1710 zu London gestifteten, noch rühmlichst bestehenden **Academy of ancient music.** Unter dem Titel einer königl. Akademie der Musik bildete sich 1720 ein Verein aus den angesehensten Großen des Reiches, in welchem Herzöge das Directorium übernahmen. Händel mußte für Sänger sorgen, indessen bestimmte sich diese Akademie nur für Operndarstellungen, und löste

sich nach neun Jahren auf. Noch wird einer jetzt bestehenden philharmonischen Gesellschaft zu London aus dem 18. Jahrhdt. gedacht, unter deren Mitglieder man unter andern Mozart und Meyerbeer zählt. Zu den ausgezeichneten Beförderern der Kirchenmusik gehören: Henry Aldrich, Doct. der Theol. und Dekan an der Christkirche zu Oxford, geb. zu Westminster 1647, † 1710, der mit großer Sachkenntniß alle guten Kirchenkompositionen sammelte, und deren Aufführung in den Kathedralen Englands mit dem beharrlichsten Eifer veranlaßte, und Will. Mason, Kanonikus zu York ꝛc., geb. zu Hull 1726, † 1797, früher Präcentor (Vorsänger) an der Kathedrale zu York, Dichter und zugleich Verfasser eines Werkes über Kirchenmusik, das für die Kirchenkomponisten sehr lehrreich sein soll. Aus dem Ueberblick der Geschichte unserer Kunst in England ergiebt sich, daß die Engländer, wenn sie gleich keinen Stifter einer originellen National-Musikschule unter sich aufzuweisen haben, doch stets von hoher Achtung gegen diese Kunst und ihre Meister durchdrungen gewesen sind, daß sie die letztern geehrt, und daß, zumal von den gebildetern Ständen, die religiöse Musik gesucht und beschützt worden ist. Einen Beweis hievon liefert unter andern auch die Niederlegung eines Kapitals zur Unterstützung abgelebter Musiker und deren Familien, ungefähr um das Jahr 1739. Aehnliche Anstalten sind seitdem in andern Städten Europas getroffen worden, z. B. in Wien, Leipzig ꝛc.

Unter den Schottländern verdient der bekannte John Knox, geb. 1515, † 1572, ein Geistlicher, und eifriger Beförderer der Reformation und des Presbyterianismus, hier eine Stelle. Er komponirte selbst

viele Psalme und Kirchenmelodieen, die bis auf die neueste Zeit gesungen worden sind, und wollte die Musik beim Gottesdienst erhalten wissen; sein Leben, wie seine Schicksale können an diesem Orte nicht verfolgt werden.

In Frankreich finden wir aus dem 16. Jahrhdt. P. Certon, Kinderlehrer an der heil. Kapelle zu Paris, als Motetten- und Psalmenkomponisten aus der ersten Hälfte jenes Jahrhdts., der Erwähnung werth, ferner: Didier Lupi, dessen geistliche Lieder- und Psalmenkompositionen 1548 erschienen, — den Kanonikus an der heil. Kapelle zu Paris, Guillaume Bellin, der 1560 vierstimmige geistliche Gesänge drucken ließ, — Philibert Jambe (de Fere), Komponisten der Marotschen Psalme 1561, — Pierre Santerre, der alle 150 Psalme 1569 in Musik gesetzt herausgab, — Non Faignient, Motetten- und Liederkomponisten 1570, — Joh. Crespel (wahrscheinlich aus Deutschland), einen tüchtigen Kontrapunktisten und Fugenmeister, — François Regnard aus Douay, gab 1578 vier- und fünfstimmige Motetten und Lieder, — Jean Ant. de Baïf aus Venedig, Stifter einer musikalischen Akademie in seinem eignen Hause zu Paris, deren Leistungen von Karl IX. und Heinrich III., sowie von fürstlichen Personen besucht wurden, und die seit 1583 unter dem Titel Königliche Akademie der Musik existirt, — den Organisten ꝛc. Karls IX., Guillaume Costeley, Verfasser eines Werkes über die Musik 1579, — den Sänger Ant. Subjet (beigenannt Cardot), nachherigen Bischof von Montpellier, — den berühmten Claude Goudimel aus Franche Comté (damals zum Deutschen Burgundischen Kreise gehörig), einen der geistreichsten Französischen Harmoniker jener Zeit, dessen Psalme, Hymnen,

Motetten noch in Frankreich gesungen werden, als Hugenotte umgekommen am schrecklichen Bartholomäustage 1572, unter Karl IX., — Claude le Jeune (nicht mit dem Vorigen zu verwechseln), geb. 1550 † 1611, Hugenotten, am Bartholomäustage gerettet, im Dienste Heinrichs III. und Heinrichs IV., — Franç. Eustache du Caurroy, geb. 1549 † 1609, Kapellmeister der ebengedachten Könige, Kanonikus der heil. Kapelle zu Paris und Prior von St. Ajoul de Provins, unter seinen Zeitgenossen berühmt, — Jacques Mauduit, geb. 1557 † 1627, hinterließ viele Motetten, Messen, Hymnen, unter andern ein beliebtes Requiem.

Mit dem 17. Jahrh. begann der Italienische Styl auch in Frankreich herrschend zu werden. Maria von Medicis (Heinrichs IV. Gemahlin 1600, Regentin von Frankreich von 1610 bis 1617, † zu Köln 1642 im 68. Lebensjahr) zog mehrere Italienische Komponisten u. Tonkünstler nach Frankreich, so daß unter den eingebornen Franzosen sich keine ausgezeichnete Meister der ersten Hälfte des 17. Jahrhdts. finden. Zuerst begegnet uns hier der Theaterkomponist und Anführer, Jean Baptiste Lully, ein Mann, der in der Französischen Musik Epoche macht. Er war 1633 zu Florenz geboren, von wo ihn der Ritter von Guise als einen armen Knaben mit nach Frankreich zurück nahm. Lully vervollkommnete sich auf der Violine, und Ludwig XIV. machte ihn zum Vorsteher einer neu gestifteten Gesellschaft, les petits violons genannt, die ihre Vorgänger bald übertraf. Vom Könige geadelt, und zum Oberaufseher der ganzen Kapelle erhoben, komponirte er anfangs Ballette, wie sie bis dahin in Frankreich gebräuchlich waren, dann aber auch Opern, wozu ihm

Ph. Quinault und P. Corneille die Texte lieferten, z. B. "Phaeton" und "Bellerophon," denen viele (im Ganzen 19) folgten. Ihm ward 1672 das ganze Opernwesen übergeben, nachdem sein Vorgänger Cambert, der sich seit 1659 mit Schäferspielen beschäftigt hatte († 1677 als Oberkapellmeister Karls II. zu London), sein Glück in England gefunden hatte. Lully, von dem außer einigen Motetten keine Kirchenkompositionen bekannt sind, starb 1687. Seine Nachfolger im Theaterfache, die uns hier nicht näher angehen, waren etwa, von der Mitte des 17. Jahrhdts. bis auf die neuere Zeit, die Franzosen: Colasse, La Coste, Campra, Charpentier, Demarets, Bertin, Mouret, Monteclaire, Francoeur, Rebel, Blamont, Brissac, Philidor, Monsigny, Grétry (aus Lüttich), Ritter Gluck (Deutscher) mit seinem Nebenbuhler, dem Italiener Piccini, d'Alayrac, della Maria, Méhul, Boyeldieu, Nic. Isouard, Berton, Catel, und in neuester Zeit: D. F. E. Auber, sowie die Italiener: Sacchini, Cherubini, Spontini und Rossini. An den prachtvollen Höfen Ludwigs XIV. und seines Nachfolgers, Ludwigs XV., konnte die religiöse Musik bei den nach galanter Unterhaltung lüsternen Großen und den sich anschließenden geringern Ständen keinen bedeutenden Einfluß gewinnen, zumal da die mehrsten Kirchen und Klöster es bei den altherkömmlichen Psalmen, Motetten und andern kanonischen Tonstücken des 16. Jahrhdts., sowie der frühern, bewenden, und die immermehr sich vervollkommnende Instrumentalmusik größtentheils unbeachtet ließen. Man ging sogar in der letzten Hälfte des 18. Jahrhdts. so weit, daß, in Ermangelung zeitgemäßer Kirchenmusiken, gar oft Chöre und Arien aus der weltlichen Musik, ohne Rücksicht auf Kirchenstyl, abge-

sungen wurden, und dies hauptsächlich in Klöstern. Es sind daher aus dem 17. u. 18. Jahrh. nur wenig eigentliche Kirchenkomponisten in Frankreich aufzufinden. Wir heben die kurze Reihe an mit dem Komponisten und Musikschriftsteller Seb. de Brossard, geb. 1660, Kapellm. am Dom zu Straßburg, dann **Grand-Chapelain** und Kapellmeister zu Meaux, wo er 1730 starb. — Es folgt Jean Phil. Rameau. Dieser vielseitige Tonmeister und Begründer der Lehre vom Grundbaß, sowie des Systems zweier Grundharmonieen, war 1683 zu Dijon geboren, wo sein Vater, Jean Rameau, die Domorganistenstelle bekleidete. Er selbst ward Organist im Jesuitercollegium und bei den **Pères de la Merci**, späterhin zu Clermont in Auvergne am Dom. Nachdem er diese Stelle aufgegeben hatte, bereiste er Italien, von wo er 1733 nach Paris zurückkehrte; er komponirte daselbst mehrere Opern, die mit vielem Beifall aufgenommen wurden. Auch schrieb er dort seine berühmten theoretischen Werke und viele Kirchensachen, die aber nicht, wie seine grammatischen Schriften, in Druck erschienen sind. Er ward 1764 geadelt, und sollte mit dem St. Michaelorden geziert werden, als er im nämlichen Jahre starb; er ward feierlich zu St. Eustachius neben Lully begraben. Unser Rameau war ein großer Harmoniker, fertiger Improvisator auf Orgel und Klavier im kanonischen wie im galanten Styl, und man braucht nur unter andern seine "**Elémens de musique théor. et pratiq. suivant les principes de Mr. Rameau etc. par d'Alembert**" (die neuere Ausgabe, Lyon 1766, liegt uns zur Hand) mit der systematischen Grammatik gefeierter Deutscher Meister aus der letzten Hälfte des 18. Jahrhdts. zu vergleichen, um zu urtheilen, daß, so

ungern die letztern ihn dafür anerkennen, Rameau (zugleich gründlicher Mathematiker) den Stoff zu ihren Schöpfungen hergegeben hat. Die mit so wichtiger Miene bekrittelte "sixte ajoutée" des Franzosen spielt bei seinem System, aus dem rechten Lichte betrachtet, eine nur unwesentliche Rolle. Nach ihm verdient Jean Louis Marchand, geb. zu Lyon 1669 † 1737, wegen seiner ungemeinen Fertigkeit im Improvisiren auf Orgel und Klavier, erwähnt zu werden. Er war königl. Organist zu Versailles und an mehreren Kirchen zu Paris, lebte aber bei einer glänzenden Einnahme (man erzählt von täglich 9 Louisd'or für Unterricht) stets in Armuth. Von seinen Kirchenkompositionen ist nichts bekannt worden. Aus seinem Vaterlande 1717 verbannt, ging er nach Dresden, wo er, nach Marpurgs Bericht, von dem großen Seb. Bach überwunden, und überdieß vergeblich zu einem Wettkampf im Orgelspiel aufgefordert ward. C. Masson, Musikdirektor an der Kathedrale zu Chalons in Champagne und an der Jesuiterkirche des heil. Ludwig, gab zu Paris 1705 ein Werk über die Komposition heraus. Franç. Jos. Gossec, geb. zu Hennegau 1733, ging im 17. Jahre nach Paris, wo er sich zum Meister bildete, und 1756 ꝛc. unter Rameau als Direktor verschiedener Orchester angestellt ward. Nachdem er ein Liebhaberkonzert gegründet, und 3 Jahre hindurch dem Concert spirituel vorgestanden hatte, erhielt er 1780 die Stelle als Gesangmeister bei der königl. Akademie der Musik. 1795 ward er erster Professor an dem neu errichteten Nationalmusikinstitute und zugleich Mitdirektor dieser als Konservatorium organisirten Anstalt, u. 1796 zum Komponisten vom ersten Range öffentlich ausgerufen. Gossec war jeder Gattung von Komposition gewachsen; er zeigte

sich im Kammerstyl wie in der Oper und im Oratorium gleich fruchtbar und feurig, gewandt sowohl im Vokal- als Instrumentalsatz. Er erreichte ein sehr hohes Alter, und starb als Ritter der Ehrenlegion im Flecken Passy 1829. — J. F. Le Sueur, Abbé, Kapellmeister an der Innozentkirche zu Paris, geb. zu Abbeville 1760, komponirte 1785 ein Stabat mater für seine Kirche. Bei Schließung derselben während der Revolution verlor er diese Stelle und den Abbétitel, 1795 ward er Professor am Nationalmusikinstitut, 1796 und 1798 als Komponist zweiten Ranges ausgerufen, und 1800 einer der fünf Oberaufseher des Nationalinstituts; ein reiner Harmoniker, der zugleich glänzend instrumentirt, von dessen Kirchenkompositionen (Messen, Oratorien ꝛc.) jedoch keine nach Deutschland gelangt sind. Er ist Ritter der Ehrenlegion. — Luigi Cherubini, Ritter des St. Michaelordens, geb. 1760 z. Florenz, Sarti's Schüler, lebt seit 1787 in Paris, wo er sein Glück begründet hat. Er ward 1795 zum Mitglied der 3. Klasse des Institut national des scienes et arts und zum Administrator des Musikkonservatoriums ernannt, 1798 als Komponist vom Range öffentlich ausgerufen. An der Ausarbeitung der Gesangschule jenes großen Pariser Konservatoriums hat er beträchtlich Theil genommen, auch die Franzosen seit 1805 mit dem Mozartschen Requiem, und somit der ganzen Mozartschen Musik, vertraut gemacht. Das Concert d'émulation zu Paris, worin junge Künstler ihre Arbeiten zur Darstellung bringen, ist sein Werk. Außer vielen Opern hat er auch Bedeutendes für die Kirche geliefert, Messen, Trauerkantaten und ein Requiem; er ist nicht allein ein überall berühmter, sondern auch ein bei den Franzosen sehr be-

liebter Komponist. — Alex. Etienne Choron lebt seit 1809 als gelehrter Tonkünstler zu Paris, macht sich dort um den katholischen Choral, durch eine eigends dazu von ihm in der Kirche der Sorbonne gestiftete Schule, sowie durch Einführung Händelscher, Jomellischer, Bachscher und anderer deutscher Oratorien verdienstlich.

Chorgesangschulen an Kloster- und Kathedralkirchen haben in Frankreich von jeher in Menge bestanden. Bei der Vernachlässigung der Kirchenmusik in den letzten beiden Jahrhunderten, sind indeß nur wenige der Auszeichnung werth; die Sitze derselben mögen etwa folgende sein: Grenoble, aus dem 15. Jahrhdt. und früher, Poitiers, bekannt aus dem 15. Jahrhdt., Chalons (sur Marne), Cambray, aus dem 16. Jahrhdt., wo der Kanonikus Jak. de Kerle von 1562 bis 1583 viele Messen ꝛc. herausgab, denen eben kein großer Werth beigelegt wird, — ferner Straßburg (seit 1681 und dem Ryswicker Frieden 1697 französisch), mit den alten Chorschulen beim Münster, der Thomaskirche, verschiedenen Klöstern, der neuen Kirche und der Gymnasium- und Töchtermusikschule, seit 1800 unter dem Direktor Laur, wie auch einer Singanstalt unter Baxmann (geb. 1784 † 1829). Es lebten dort: Kapellm. Pleyel (am Münster), geb. 1757, seit 1796 Notenverleger zu Paris, und daselbst zum Komponisten zweiten Ranges ausgerufen, — Kapellm. Schönfeldt (an der neuen Kirche), geb. 1742 † nach 1782. An dem großen Musikfeste 1830, wo Schneiders "Weltgericht" im Münster gegeben ward, nahmen 180 Sänger und 220 Instrumentisten Theil. Versailles hat eine Singschule, durch Nicol. Bernier (1664 † 1734) gestiftet, aufzuweisen.

Da Frankreich in der neueren Zeit bei seinen Musikschulen keine ausschließliche Rücksicht auf Kirchenmusik genommen zu haben scheint, so geben wir diese Kunstanstalten zu Paris, wie wir sie vorfinden, und wie sie auch wirklich zum Behuf der religiösen Musik benutzt werden. Außer den schon angeführten: zur heilg. Kapelle (16. Jahrhdt.), ferner der königl. Akademie der Musik (1533), dem **Concert d'émulation** durch Cherubini, und der katholisch. Choralschule durch Choron, sind hier zu nennen: das **Concert spirituel**, das 1726 durch Anne Danican Philidor (geb. 1687), ältern Stiefbruder des berühmten Schachspielers, gestiftet ward, und noch besteht, — die **école royale de chant et de déclamation**, 1784, zum Behuf der Oper unter den Schutz des Barons von Breteuil (Ministers und Staatssecretairs) genommen. Dieses Institut ward 1793 durch ein Konventsdekret zu einem **institut national de musique** erweitert, und 1795 unter dem Titel **conservatoire** förmlich organisirt und reichlich dotirt. 600 Zöglinge beiderlei Geschlechts wurden in dieser Anstalt zugelassen zum Unterricht in Vokal- und Instrumentalmusik, wie auch in der Deklamation. Unter den dabei angestellten 115 Lehrern zeichnen sich die Namen: Piccini, Paisiello, Le Sueur, Gossec, Baillot, Méhul, Garat, Cherubini und Ant. Reicha aus. Zu den Ausgaben der Anstalt wurden 240,000 Franken ausgesetzt; bei der Reduction unter Napoleon, im Jahr 1802, wurden diese Fonds auf 100,000 Franken, sowie die Zahl der Professoren auf 54 beschränkt, und auch die Anzahl der Eleven vermindert. Andere wollen diese Reduction auf das Jahr 1820, unter Ludwig XVIII., verlegen. Dieses Konservatorium hat sich um Tausende

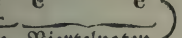
der aus ihm hervorgegangenen Komponisten, Sänger und Instrumentisten, wie auch um gute Lehrbücher in allen Fächern der Tonkunst, sehr verdient gemacht; indessen dürfte der Gesangschule bei einer neuen Auflage manche Verbesserung zu wünschen sein. So ist z. B. der Rath, die Vokale i und u bei der Solmisation aus dem Grunde zu vermeiden, weil sie nicht natürlich seien, nichts weniger als empfehlenswerth. Noch wird eines athenée musicale erwähnt, das neuerdings unter dem Sänger Chenard, einem Antagonisten Rossini's, errichtet worden ist.

Spanien, das unter König Alfonso von Kastilien, dem Weisen (reg. von 1252 bis 1284), in Salamanca schon einen musikalischen Lehrstuhl erhielt, und zu Toledo im 15. Jahrhdt. den Professor der Musik Bartolomeo Ramis aufzuweisen hatte, nimmt unter den der Kirchenmusik zugewandten Europäischen Ländern nicht den glänzendsten Rang ein. Indessen haben sich doch auch hier bis zum 17. Jahrhdt. einige Meister nicht unvortheilhaft ausgezeichnet, nämlich: Christph. de Morales, geb. zu Sevilla, Sänger in der päpstlichen Kapelle zu Rom um 1544 unter Paul III. (Papst von 1534 bis † 1549), schrieb in seinem Vaterlande mehrere Messen, Lamentationes Hieremiae, Motetten, ein berühmtes Magnificat und mehrere gewürdigte Kirchensachen, — Franciscus Salinas, geb. zu Burgos 1512, ward, nach 30jährigem Aufenthalte zu Rom, Prof. der Musik zu Salamanca, wo er — obgleich früh erblindet — ein theoretisches Musikwerk schrieb, und, als guter Orgelspieler bekannt, 1590 starb, — Bartol. Escobedo, Priester in Segovia, war bis 1551 Sänger in der päpstlichen Kapelle, als guter Theoreti-

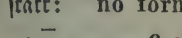
ker bekannt, — Tomaso Ludovico da Vittoria, geb. zu Avila in Spanien um 1560, trat aus der Apollinarkirche um 1585 als Sänger in die päpstliche Kapelle, von wo er 1594 nach München ging, wird als vorzüglicher Harmoniker gepriesen, hat gute Messen und Psalme komponirt, — Franc. Guerrero, Kapellm. zu Sevilla um 1520, gab 1565 ein Magnificat heraus, starb nach 1570, — Matth. Flecha, Karmelitermönch aus Prades in Catalonien, Kirchenkomponist, Kapellmeister unter Kaiser Karl V., lebte bis 1599 in Ungarn, dann in der Benediktinerabtei zu Solsona in Catalonien, wo er 1604 starb, — Diego Ortiz aus Toledo, komponirte Hymnen, Magnificat ꝛc., 1553 und 1565 gedruckt, — Antonio de Cabeçon (Cabezone), der Vater, geb. 1511 zu Madrid † 1566, Kapellmeister in seinem Geburtsorte; seine Werke sind von seinem Sohne 1578 herausgegeben (s. vorjährige Einladungs. Bl. S. 26), — Ferd. de las Infantas, Priester in Cordova, Kontrapunktist, hat 1570 ein Lehrbuch und 1580 heilige Cantionen geschrieben, — Domin. Marc. Duran, geb. zu Alconetar in Estremadura, ließ von 1590 bis 1598 ein Paar Schriften über Musik zu Salamanca drucken, — Martinus ab Azpilcueta, auch Navarrus genannt, geb. zu Verassoin in Navarra, lebte und wirkte zu Salamanca, dann in Portugal zu Coimbra, hinterließ Abhandlungen über Musik und figurirten Gesang, starb zu Rom 1586, im 95. Lebensjahre, — Vicente Garcia (nicht mit dem Sänger neuerer Zeit in Paris zu verwechseln, auch nicht mit Francisco Garcia in Portugal), ein gerühmter Kirchenkomponist, scheint ins 17. Jahrhdt. zu gehören, — Carlos Patinha, königl. Kapellmeister, ebenfalls dem 17. Jahrhdt. angehörig, — P. Paul Nassarre, der 1700

zu Madrid ein musikalisches Werk herausgab. — Carlo Broschi, genannt Farinelli von seinem intimen Umgange mit drei Gebrüdern Farina, ward 1705 zu Andria geb., und ging, nachdem er als Sänger in Deutschland, England und Frankreich großen Beifall und Ruhm eingeerndtet hatte, 1737 zum Könige Philipp V. (geb. 1683 † 1746) nach Madrid, wo er sehr günstig aufgenommen ward. Unter dem Nachfolger, Ferdinand VI. (geb. 1713 † 1759), richtete Farinelli die Oper ein, zu deren Direktor er ernannt war, und versorgte zugleich, als Intendant der königl. Kapelle, die Kirchen mit den besten religiösen Tonkompositionen Italiens. Er kehrte, noch von Karl III. geehrt und reichlich belohnt, nach seinem Vaterlande 1761 zurück, wo er sich bei Bologna ein Landhaus erbauete, und als vertraueter Freund des berühmten Paters Martini 1782 starb. Von ausgezeichneten geistlichen Musikschulen in Spanien findet sich, selbst in den neuesten geschichtlichen Werken, keine Nachricht, und es ist wahrscheinlich, daß dort, wie in Frankreich und Süddeutschland, die schroffe Trennung der Theatermusik von der veralteten und unbeweglichen religiösen, in neuerer Zeit die förmliche Aufführung von Opernscenen in Kirchen veranlaßt hat. An altherkömmlichen Chorschulen in Hauptkirchen und Klöstern scheint es nie gefehlt zu haben; unter Boccherini und Vincenzo Martin hat übrigens die Oper ihren Fortgang gehabt. Die Portugiesen, Gebrüder Marcos und Simap Portogallo, sollen neuerdings zu Santa-Cruz (wahrscheinlich ist das auf der Insel Teneriffa gemeint) für Negerzöglinge eines Musikkonservatoriums Tonstücke gesetzt haben. Eine ergötzliche Probe des Katechesirens in den Mädchenschulen jener Insel findet sich in einem

unserer neuesten Zeitblätter. Der Lehrer examinirt nämlich singend über das sechste Gebot: "y el sesto?"



Die verschämten Mädchen antworteten statt: "no fornicar" mit dem Lauten: "hm, hm"



.

Auch Portugal hat einige berühmte Namen im Fache der Kirchenmusik aufzuweisen. Damianus à Goës (Kanzler Königs Emanuel, geb. 1469 † 1521, und dessen Nachfolgers Johann III.), der einen Theil seiner Jugend in den Niederlanden und Italien zugebracht hatte, liebte und übte die Musik, so daß von ihm seiner Zeit beliebte Kompositionen bekannt sind. Er ward gegen das Ende des 15. Jahrhdts. geboren, und soll im hohen Alter gewaltsamen Todes verblichen sein. Es folgen: Manoel Cardoso, unter Johann III. (geb. 1502, König 1521, † 1557) in der königl Kapelle als Musikmeister angestellt, Schriftsteller, — Manoel Mendes, Kapellm. zu Portalegre, nachher zu Evora, wo er 1605 starb, Verfasser von 4- und 5stimmigen Messen und Hymnen, — Eduardus Lopez (auch Lobo, Lupus), Kapellmeister am Dom zu Lissabon um 1600, ein als gründlicher Komponist beliebter Meister, erreichte das hohe Alter von 103 Jahren, — Fr. Imman. Cardoso, geb. zu Fronteira 1569, Karmelitermönch seit 1588 in Lissabon, dann Subprior und Kapellmeister daselbst, gilt für einen der besten Komponisten seiner Zeit, — Antonio de Jesus ward 1636 Professor der Musik an der Universität Coimbra († 1682), und bildete einen Schüler Namens Bernardino di Jesus (oder Sena); dieser

(geb. 1599 † 1669) war Komponist und Sänger unter Johann IV. (geb. 1604, König 1640, † 1656), einem Fürsten, der selbst als Musikschriftsteller (1649) glänzte. Als Lehrer des ebengedachten Königs ist Fr. Filippe da Madre de Deos, Komponist und Ordensgeistlicher um 1620, bekannt; ein anderer (Antonio) da Madre de Deos, Chorvikar im Karmeliterkloster zu Lissabon, setzte Psalmen, Motetten, Responsorien ꝛc., † 1690. Ferner: Francisco Garcia, dessen Messen zu Lissabon 1609 erschienen sind, — Cosme Baena Ferreira aus Evora, Kapellm. und Prof. der Musik zu Coimbra, blühte im 17. Jahrhdt., — Manoel Rebello, Kapellm. zu Evora, trefflicher Kirchenkomponist, blühte um 1625, — Joao Soares (Lourenço) Rebello, geb. zu Caminha in Entre Douro 1609, einer der feurigsten und fruchtbarsten Kirchenkomponisten seines Vaterlandes, starb in königl. Diensten, 1661. Zu den ins 18. Jahrhundert hinüberreichenden Tonmeistern gehören: Texeira, Sänger zu Lissabon, Verfasser von Messen, Te Deum ꝛc., — Francisco da Rocha, Klostergeistlicher zu Lissabon, geb. 1640 † 1720, bildete sich nach Joao Soares Rebello, komponirte schon im 11. Jahre eine 7stimmige Messe, — Joao da Sylva Moraes, geb. zu Lissabon 1689, Kapellm. an der dortigen Kathedrale 1727, von dessen sehr zahlreichen Kirchenkompositionen keine gedruckt sind, lebte noch 1747. König Joseph I. (reg. von 1750 bis † 1777) war selbst ein großer Gönner der Musik. Im 18. Jahrhdt. lebte und wirkte ein Portugiesischer Tonmeister, Namens Teyjoo, der die Instrumentalmusik in den Kirchen auf die hohen Feste beschränkte, und an den übrigen gottesdienstlichen Tagen nur Vokalmusik zuließ. Ein Werk von ihm über diese Materie ist 1750

ins Englische und Französische übersetzt worden, und sein Beispiel soll in vielen katholischen Hauptkirchen Eingang gefunden haben. Johann Walter aus Glogau, Jesuit und Tonkünstler, geb. 1700, ging in Portugiesischem Dienste 1737 als Missionair nach Ostindien, befand sich 1739 auf Malabar, und 1740, bei der Belagerung von Goa, in den Reihen der Krieger. Vom Portugiesischen Hofe begünstigt, ward er seiner musikalischen Geschicklichkeit wegen nach China berufen, wo er, vom kaiserlichen Hofe gut aufgenommen, 1759 zu Peking in großem Ansehen starb. Sein Talent und seine Kunstfertigkeit hatten ihn früher schon in Portugal beliebt gemacht. Ueber den neuern Zustand der Kirchenmusik in Portugal fehlt es, sowie in Spanien, an Nachrichten; der Kapellmeister Marco Portogallo, der vor 20 Jahren noch lebte, und Lehrer der berühmten Catalani gewesen sein soll, hat sich nur in Opern versucht. Der berühmte Kastrat und Sopranist Girolamo Crescentino, aus Neapel (geb. 1770), Ritter vom eisernen Kreuze, lebte unter dem Könige Johann VI. (reg. seit 1796 bis † 1826), der in eigner Person am Kirchengesange Theil genommen haben soll, von 1799 an einige Jahre als königl. Musikdirektor in Lissabon; er hat aber im Kirchenfache nichts gearbeitet, und ist, nachdem er 1804 in Paris aufgetreten, zurück nach Neapel gegangen, wo er seit 1824 die Direktor- und Lehrerstelle am Musikkonservatorium bekleidet. Der Kaiser von Brasilien (1826), Don Pedro I. (geb. 1798), der 1831 die Kaiserkrone niederlegte, ist als Musikdilettant rühmlichst bekannt; er komponirte 1829 eine Kantate auf seine eigne Vermählung. Unter diesem Fürsten war der geschätzte Siegm. von Neukomm einige Jahre Hof-

komponist zu Rio Janeiro in Brasilien. Gegenwärtig werden, wie Augen- und Ohrenzeugen versichern, in den großen und hohen Kirchenhallen Portugals fortwährend Festmusiken aufgeführt; sie sollen fast die einzige Freude der Hohen und Niedern im Volke sein, die sämmtlich dazu beitragen. Unter den Komponisten Bomtempo, Freitas und Calimiro hat unter andern geistlichen Musiken der erstere eine beifällige Messe gesetzt. In den großen Städten giebt es einige gute Chorschulen, besonders die der Hofkapelle zu Lissabon; der Chorgesang in den Klöstern ist äußerst schlecht. Uebrigens werden auch in Portugal, sogar bei Gelegenheit der hohen Feste, Bruchstücke aus Italienischen Opern gegeben.

Unter den Niederländern des 16. Jahrhdts. sind nach Cyprian Rore und Orlando die Lasso (s. vorjähr. Einldgsbl. S. 57 und 58) anzuführen: Philipp Verdelot, blühte um die Mitte des 16. Jahrhdts., ging nach Italien, — Nikolaus Gombert, großer Harmoniker und Komponist, Kapellm. am Hofe Kaisers Karl V., hat viele 4 und 5stimmige Messen und Motetten zu Antwerpen, Löwen und Venedig um die Mitte des 16. Jahrhdts. drucken lassen. Jacquet Berchem (so benannt nach seinem Geburtsdorfe Berken bei Antwerpen), dessen Familienname unbekannt ist, einer der größten Meister jener Zeit, blühte von 1539 bis 1561, ging nach Mantua, wo er eine bedeutende Sammlung seiner Kompositionen drucken ließ; die Italiener, die ihn sehr schätzten, nanten ihn Giacchetto von Mantua, er war 1580 noch als lebend bekannt, — Joannes Richefort (auch Ricciafort), bekannt wegen seiner Kunst im Fugensatze; mehrere seiner Werke sind in den Niederlanden gedruckt

worden, er starb 1567, — Thomas Crecquillon, Kapellm. bei Kaiser Karl V., blühte um die Mitte des 16ten Jahrhdts. als ein kunstreicher Kontrapunktist, man hat 5 bis 8stimmige Hymnen, Motetten ꝛc. von ihm, — Gian le Coick (le Cocq), dessen Werke 1545 und 1550 in den Niederlanden erschienen, setzte unter andern verwickelten Tonstücken ein überaus künstliches mit 5 Stimmen, worin die beiden Oberstimmen sich in einem Kanon bewegen, von welchen die zweite die erste Stimme umgekehrt giebt, während die drei übrigen Stimmen eine freie Fuge ausführen; er wetteiferte hierin mit einem Zeitgenossen Joh. Cortois, — Cornelius Canis, ein nicht minder erfinderischer Meister in Bearbeitung des künstlichen Kanon, † um 1566, — Jakob Clemens (mit dem Zusatze "non Papa"), Kapellm. Kaisers Karl V., einer der seiner Zeit seltenen, zugleich gefälligen, natürlichen u. gründlichen Komponisten; er wird als ein fruchtbares Genie gelobt, † um 1567, — Josquin Baston, der ebenfalls seiner melodischen Anmuth, Leichtigkeit und Rhythmik, sowie seiner reinen Harmonie wegen gepriesen wird, blühte um 1556, und verdunkelte seine Zeitgenossen Pierre de Manchicourt und Jac. de Kerle (letzterer geb. zu Ypern, vergl. S. 36), deren Tonsatz für steif und trocken gehalten wurde.

Das 17. und 18. Jahrhdt. scheint an ruhmwürdigen Künstlern für den Kirchentonsatz in den Niederlanden nur arm gewesen zu sein; die ohnehin fragmentarischen Geschichtswerke über die Musik bringen uns wenigstens keine Meister von dorther entgegen. Es wird eines Pietro Torri gedacht, der 1722 Kapellmeister zu Brüssel gewesen ist, von dem aber keine Kirchensachen zu uns herübergekommen sind. Von besondern Instituten sehen

wir angeführt: Eine Schule am Dom zu Dornick, unter der Direktion des kürzlich genannten Musikdirektors und Kontrapunktisten P. de Manchicourt, die um 1550 blühte, ferner eine Musikakademie zu Brüssel, und desgleichen eine zu Mecheln, von denen wir aber nichts zu sagen im Stande sind, als daß sie um die Mitte des vorig. Jahrh. noch existirt haben Kurz man darf glauben, daß in den katholischen Niederlanden der Geist des Beharrens im Herkömmlichen seine Gewalt nicht minder werde ausgeübt haben, als in den außeritalischen, jener Religion zugethanen Kirchen. An Chorschulen unter den Katholiken hat es nirgends gefehlt; wahre Kunstpflege mag ihnen fremd geblieben sein. In den reformirten Niederlanden hat der Choral allerdings seine Rechte behauptet, und die zum Theil prächtigen Orgelwerke in den dortigen majestätischen Kirchenhallen, z. B. in Gröningen (1596), Harlem u. a. würden allein schon die Liebe der Holländer zu großartiger Tonwirkung darthun; was aber den figurirten und instrumentirten Kirchengesang betrifft, so scheint die Liturgie der dortigeh Kirche dieser Art von Erbauung an den christlichen Festen keinen bedeutenden Spielraum eingeräumt zu haben. Die beiden in neuerer Zeit zu Amsterdam hervorgegangenen Nationalmusikinstitute, unter dem Titel: "Felix meritis" (gestift. 1780 durch den Dilettanten Weddick) und „Eruditio musica" haben keinen direkten Einfluß auf den Kultus ausgeübt; sie suchen vielmehr den allerdings lobenswerthen Zweck, Neigung für die Kunst zu erwecken, im Allgemeinen zu verfolgen, und sowohl fremden als einheimischen Virtuosen die Bahn zu ebnen. Von dem dortigen wohlbestellten Theater zu reden, verbietet unser gegenwärtiger Beruf. — Die 4. Klasse (Litteratur und

schöne Künste) der königl. Akademie der Wissenschaften zu Amsterdam stellte 1824 eine Preisfrage nach den Verdiensten der Niederländer um die Musik im 14., 15. und 16. Jahrhdt., die, weil sie unbeantwortet blieb, 1826 wiederholt ward. Die Beantwortung erfolgte nun durch die Herren Hofrath N. G. Kiesewetter zu Wien und F. J. Fétis zu Paris, wofür dem erstern die goldne Medaille, letzterm die silberne zuerkannt ward. Beide Abhandlungen sind 1829 zu Amsterdam in Druck erschienen, unter dem Titel: Abhandlungen über die Frage „Welche Verdienste haben sich die Niederländer besonders im 14., 15. u. 16. Jahrhdt. im Fache der Tonkunst erworben" v. N. G. Kiesewetter u. F. J. Fétis, Amsterdam 1829.

Wir wenden uns zur reformirten Schweiz, wo zu Zürich 1590 der gelehrte Theologe Raphael Eglin (geb. 1559 † zu Marburg 1622) den durch Zwingli verbannten Kirchengesang wieder einführte. Zu Basel lebte der Professor der Rhetorik u. Musik Joh. Jakob Wolleb (auch Wolleben, s. S. 18); die dortige Universität scheint also etwas für die Musik gethan zu haben, welche übrigens erst in neuerer Zeit angefangen hat, in jenem Lande wieder aufzutagen. Es ist zu bedauern, daß die musikalischen Naturanlagen der Schweizer nicht früher zur Entwickelung dieser Kunst unter ihnen geführt haben. Joh. Heinr. Egli, geb. im Kanton Zürich 1742, ist in Zürich als geschickter Musiker und Komponist bis in das 19. Jahrhdt. thätig gewesen. Man hat Liedermelodieen, Kantaten ꝛc. von ihm aus den Jahren 1775, 1776 u. f., die von Schulen und Kirchen seines Vaterlandes vielfältig in Gebrauch genommen worden sind. Von seinem Lehrer Joh. Schmiedli, Pfarrer zu Wetzikon im Zürichschen, ist ein gleich rühmliches Streben

nach Verbesserung des Kirchengesanges zu berichten; er gab unter andern 1752 eine Sammlung von Chorälen in Druck. Zu Morges (Handelstadt am Genfer See, im pays de Vaud) hat der fruchtbare Tonmeister, Direktor Späth, die Einwohner zu Singschulen und Vereinen im gegenwärtigen Jahrhundert begeistert. Einen ausgezeichneten Rang unter den Kunstbeförderern nimmt der durch zahlreiche Werke allgemein bekannte Komponist und Musikverleger, Hans Georg Nägeli, ein. Dieser betriebsame und kundige Meister hat einen wichtigen Antheil an der Errichtung des großen Schweizer Musikbundes als Mitstifter genommen. Zu diesem Bunde gehören, außer allen gebildeten Kunstfreunden der Schweiz, besonders die protestantischen Kantone. Die erste Versammlung fand 1808 statt, und nach der Verfassung des Vereins wird eine solche alljährlich im September, unter den ansehnlichern vaterländischen Städten wechselnd, wiederholt. Man wählt Präsidenten, Secretaire, Kassirer ꝛc., und führt große Vokal- und Instrumentalmusiken auf. In der zweiten Versammlung, 1809, hielt Nägeli am 12. September Abends ein Vokalkonzert, wo etwa 50 Mädchen seines Singinstituts in Zürich, im Alter von 12 bis 18 Jahren, Motetten, Chöre und Rundgesänge von seiner Komposition, für sich und ihren Lehrer ehrenvoll, vortrugen. Nach abgehaltener Gesellschaftssitzung am folgenden Tage, ward am 14. Septbr. in der großen Münsterkirche unter andern der 100. Psalm von Händel und das Halleluja der Schöpfung von Kunzen, durch 200 Instrumentisten und mehr als 100 Vokalisten, mit großem Effekt gegeben. Auch der 15. Septbr. brachte eine musikalische Unterhaltung für andere Dilettanten und Künstler. Im

Jahr 1812 erlebten die Züricher ein ähnliches Fest in ihrem Münster, unter einem Gesammtpersonal von etwa viertehalbhundert Künstlern und Dilettanten, wo man Meisterstücke von Romberg, Mozart und Händel durchführte. Der Bund zählt auch Ehrenmitglieder, z. B. den Musikdirektor und Organisten Auberlen am Münster zu Ulm. — Noch lesen wir von einer Musikgesellschaft zu Basel, die 1820 den Violoncellisten Alex. Uber aus Breslau zu ihren Mitgliedern zählte. Schulen und Singinstitute zum Bedarf einzelner Städte u. Ortschaften in der Schweiz finden sich daselbst fast allenthalben, indessen steht es, zufolge kürzlich eingegangener Nachricht aus guter Quelle, zu Schafhausen mit dem Kirchengesange unter dem Mittelmäßigen, und mit dem Posaunenchor vom Thurm herab gar schlecht; an Orgeln mangelt es noch in der Schweiz.

Auch die Russisch-Griechische Kirchenmusik hat ihren Antheil an der allgemeinen Verbesserung in neuerer Zeit genommen. Daß den Russischen Völkern die Musik von jeher nicht fremd gewesen ist, beweisen ihre originellen Nationallieder, und die Bereitwilligkeit zum Absingen derselben in hohen und niedern gesellschaftlichen Zirkeln, wovon zum Theil unsere Gegend, während der Anwesenheit Russischer Truppen in den Jahren 1813 u. 1814, Zeuge gewesen ist; auch werden musikalische Talente unter allen gebildeten Russen geschätzt. Unter Wladimir dem Großen (auch der Heilige genannt), der bei der Vermählung mit der Griechischkaiserlichen Prinzessin Anna Romanovna 988 (im siebenten Jahre seiner Regierung), die christliche Religion annahm, ward der Griechische Kirchenritus in das ganze Reich eingeführt, und mit ihm die in Griechenland gebräuchliche, größtentheils Ambrosianische Singweise in den Russischen

Kirchen geübt, sammt der alten Notenbezeichnung über den Textsylben mit und ohne Linien. Im Jahre 1053 brachten 3 Griechische Sänger den dreistimmigen symphonischen Gesang (cantus domesticus, cantus figuratus genannt von dem häuslichen Griechischen Erbauungsgebrauche) zuerst nach Kiew, und im 17. Jahrh. soll der Patriarch Nicon diesen zu 12 u. 16 Stimmen erweiterten und geregeltern Gesang im Bulgarischen und Nowogorodischen Gebiete verbreitet haben. Der Czaar Feodor III. Alexiewicz (reg. v. 1676 bis † 1682) ließ durch Polnische Sangmeister den alten accentuirten (Ambrosianischen) Gesang vollends abschaffen, und den taktmäßigen in Moskwa ꝛc. einführen. Czaar Peter I., der Große (geb. 1672, reg. v. 1689 bis † 1725), zog die ausländische, hauptsächlich Italienische Musik nach Rußland, und legte auf dem Isaki Kirchthurme (an der Newa) ein Glockenspiel an, machte auch Gebrauch von Orchesterinstrumenten, z. B. Trompeten, Pauken, Posaunen, Hoboen, Fagotten ꝛc. —. Ein zweites Glokkenspiel für den Thurm an der Festungskirche ward 1721 eingerichtet, welches aber, wie das erstgenannte (1735), durch einen Blitzstrahl 1765 unterging, jedoch bald durch einen Schlesischen Künstler wieder hergestellt ward. Auch der Herzog Karl Ulrich brachte 1720 seine Kapelle aus Holstein Gottorp mit sich nach Rußland, so daß schon damals an Instrumenten aller Art kein Mangel war. Die Gemahlin und Nachfolgerin Peters d. Großen, Cathinca (Catharina I., geb. 1686, reg. von 1725 bis † 1727), sowie ihr Nachfolger, Peter II. († 1730), der selbst musikalisch war, behielt die Kapelle bei, und die Kaiserin Anna (Herzogs v. Curland Wittwe, † 1740) ließ 1735 Italienische Musiker zur Einrichtung einer Italienischen Oper (1737) an ihren Hof

kommen. Die Kaiserin Elisabeth (reg. v. 1741 bis † 1762), die eine große Beförderin der Kirchenmusik in ihren Landen war, vermehrte den Sängerchor ihrer Kapelle, und ließ in ihrem Pallaste Motetten ꝛc. beim Gottesdienste absingen, ja sogar geistliche Konzerte geben, wobei sie selbst mitsang. Seitdem wurden in den kaiserlichen Hofkirchenkapellen, Domkirchen, Klöstern u. Hauskapellen der Großen, Prälaten ꝛc. besondere Singchöre gehalten, und diese mit Texten, zum Behuf geistlicher Konzerte versehen. Man nahm, der schönen Stimmen wegen, vorzügliche Rücksicht auf Knaben, Jünglinge und Männer aus der Ukraine, unter denen sich mehrere zu geschickten Kirchenkomponisten herausbildeten. Die Kaiserin Catharina II. (reg., nach Peters III. gewaltsamen Tode, von 1762 bis † 1796) war eine große Freundin der Italienischen Musik, und ihr Geschmack an den modernen Tonmeistern jenes Landes blieb nicht ohne Einfluß auf die Kirchenmusik, so daß an Sonntagen und geringern Feiertagen Musiken in diesem Styl, und an hohen Festen auf das Feierlichste mit starkem Personal aufgeführt wurden. Das Hofkapellenchor dieser Kaiserin bestand aus 100 auserlesenen Sängern, zur Hälfte eingebornen Russen; sie berief zu dem bereits 1755 unter dem Großfürsten (nachh. Peter III.) angestellten Kapellm. Vincenzo Manfredini noch 1765 den Kapellm. Baltasar Galuppi a. Venedig (geb. 1703 † 1785), als Oberkapellm. an ihren Hof, und dies mit so glücklichem Erfolge, daß einer der Hofsänger, Berezoski, aus der Ukraine, sich bald darauf als vaterländischer Kirchenkomponist auszeichnete. Seit 1764 wurden in der deutschen Peterskirche zu Petersburg in den Fasten geistliche Konzerte gegeben, die aber nach dem Abgange des Deutschen Predigers an jener Kirche wieder eingingen. An die

Stelle Galuppis, der 1768 in sein Vaterland zurückkehrte, trat Tomaso Traëtta aus Neapel, der während seiner Dienstzeit bis 1775, außer 7 Opern, viele Kantaten für die Kirche komponirte. Seit 1784 arbeitete der berühmte Giuf. Sarti (geb. 1730 zu Faënza, † 1802 zu Berlin) bis 1801 für den Petersburger Hof, wo er von Catharina II. 1788 geadelt wurde. Unter den vielen Kirchenkompositionen dieses auch im Opernfache thätigen Meisters ist ein Miserere mit 7 Bratschen auch auswärts in Europa mit Beifall gehört worden, z. B. in Kopenhagen, wo Sarti schon von 1756 bis 1768 als königl. Kapellmeister gewirkt hatte. Der als Orgel- und Klavierspieler unübertroffene J. W. Häßler ging 1792 aus Erfurt in die Dienste des damaligen Großfürsten (nachher. Paul I. † 1801) mit 1000 Rubeln Gehalt, von wo er sich aber schon 1794 nach Moskwa als Organist wandte. Kaiser Alexander I. (geb. 1777, reg. von 1801 bis † 1825) ließ 1802 durch den Opernkapellmeister Kaliwoda Haydn's "Schöpfung" in Deutscher Sprache aufführen, und unter Oberleitung der Grafen Stroganof und Wilehourski, vermittelst eines Personals von 230 Vokalisten und Instrumentisten in Italienischer Sprache auf das Glänzendste wiederholen, wobei unter andern die 1751 etablirte, vielbelobte, jetzt eingegangene Russische Hornmusik mitwirkte. Kurz nachher (1804) blühte zu Petersburg der kaiserl. Staatsrath und Direktor der kais. Kapelle J. von Koslowski, vorher königl. Kapellm. zu Warschau. Nach ihm der kaiserl. Staatsrath und Kapellm. Demetrio Bortniansky (geb. 1752 † 1826). Die jetzt in Rußland herrschende Kirchenmusik trägt den Charakter sowohl des Italienischen als Deutschen Styls. Einen vorzüglichen Glanz hat die Oper in Petersburg behauptet, nachdem der Kapellm. Franc.

Araja 1735, mit mehrern Italienischen Virtuosen, dorthin berufen war, unter dessen Nachfolgern wir nur noch den Deutschen Klavicembalisten Raupach (seit 1759), den Französischen Kapellm. Renauld (seit 1764), und die Italiener Domen. Cimarosa (1787) und Vincenzo Martini (seit 1788) nennen. Der geadelte Siegm. von Neukomm (geb. zu Salzburg 1778) machte sich, während er seit 1804 bis 1808 als Kapellmeister des Deutschen Theaters zu Petersburg angestellt war, zugleich um die dortige religiöse Musik verdient. Er ward 1807 als Mitglied der königl. Akademie der Musik zu Stockholm und 1808 als Mitglied der philharmonischen Gesellschaft zu Petersburg aufgenommen. Zu Catharinoslow am Dnieper war gegen das Ende des 18. Jahrdts. ein Musikkonservatorium bekannt, an dessen Direktion der obgenannte Kapellm. Sarti Theil genommen haben soll. Die Domschule zu Riga erhielt Georg Michael Telemann, geb. 1748 (einen Enkel des berühmten Hamburger Georg Philipp Telemann), im J. 1773 zum Musikdirektor. Ebendaselbst stiftete Joh. Ant. Preis (geb. in Böhmen 1774, † zu Riga 1825) eine Singanstalt.

Die christlichen Griechen und die dem Griechischen Christenthum ergebenen Völker haben den ersten accentuirten, deklamatorischen Kirchengesang mit wenigen Noten, wie wir denselben von des Mailändischen Bischofs Ambrosius (geb. gegen 340 † 397) Zeiten her kennen, sehr lange beibehalten. Erst gegen das 11. Jahrhdt. finden wir den sogenannten cantus domesticus statt des alten, auch Säulengesang genannten, durch künstlichere Sänger in die Kirchen von Konstantinopel eingeführt, wahrscheinlich so bezeichnet, weil der von seiner Einfachheit abgewichene Gesang in häuslichen Versammlungen eine bessere und verständlichere Wirkung äußerte, als

in dem weitern Kirchengebäude. Dieser cantus domesticus scheint aber nichts weiter gewesen zu sein, als eine ungeregelte Begleitung der Hauptmelodie durch eine oder zwei Nebenstimmen, die so viel wir wissen nur in einem Baßton mit seiner Quinte bestanden. In dieser Weise soll man noch jetzt in vielen Griechischen Kirchen u. Klöstern des Orients singen, wobei dann die Versammlung die Nebenstimmen nach Beschaffenheit ihrer Talente leise mit anstimmt, während die Hauptmelodie von eigends bestellten Vorsängern intonirt wird. Orgeln giebt es in jenen Kirchen nicht. Im 17. Jahrhdt. soll der gedachte cantus domesticus angefangen haben, taktmäßig eingerichtet, und mit mehrern geregelten Stimmen versehen zu werden, auch sind die Gesangtexte, die bis dahin nur in Psalmen, prosaischen Sätzen, Litaneien bestanden hatten, in metrische Liederformen umgestaltet worden. Im 18. Jahrhdt. nahmen auch die Griechen das Guidonische Linearsystem an. Indessen konnte die religiöse Musik während der Volksunterdrückung seit Constantinopels Eroberung durch die Türken (1453) in Griechenland kein sonderliches Gedeihen finden, und was wir unter dem Namen der Griechischen Kirchenmusik kennen, ist uns größtentheils nur von Rußland aus bekannt worden; die Griechischen Gemeinden zu Triest, Livorno, Kiel, Ludwigslust ꝛc. mögen ihre musikalische Liturgie nach jenen Mustern eingerichtet haben. Die Chöre werden durch männliche Stimmen ausgeführt. Was die jetzige Emancipation der Griechen ihrer gottesdienstlichen Feier hinsichtlich des Gesanges ꝛc. Gutes bringen wird, muß die Zeit lehren.

Schweden, das unter Gustav Wasa (geb. 1490, König 1523, † 1560) die lutherische Reformation annahm, eignete sich mit dieser auch die lutherische Liturgie an;

es hat aber, außer den gewöhnlichen Chorschulen, im Gebiete der Kirchenmusik bis zur letzten Hälfte des 18. Jahrhdts. nichts Ausgezeichnetes geliefert. Gustav Wasa hob die Gesetze wider Musik und Tanz in seinem Reiche auf, brachte die Tonkünstler zu Ehren, und verschrieb 1523 fremde Tonkünstler zur Einrichtung einer Hofkapelle. Jakob Runge († 1595 als Generalsuperintendent) ward 1547, auf Melanchthons Empfehlung, zum Prof. der Musik in Greifswalde ernannt. Georg Vallerius aus Südermannland wird als Musikschriftsteller in den Jahren 1706 und um 1717 genannt. J. H. Romano (auch Rohmann), Hofintendant und Kapellmeister unter Ulrike Eleonore und ihrem Gemahl, Friedrich von Hessen (letzterer reg. von 1720 bis 1751), wird als der Stammvater der Schwedischen Musik angesehen. Dieser führte 1724 zu Stockholm in der deutschen Kirche am Pfingstfest eine geistliche Musik auf, hielt seit 1738 öffentliche Konzerte im Ritterhause, und hinterließ religiöse Kompositionen. Auch wird Arnoldi aus Wolfenbüttel als ein berühmter Musikus zu Stockholm im Anfange des 18. Jahrhdts. angeführt. Ernst Joh. Londicer, geb. 1717 zu Stockholm, bildete sich unter Romano so schnell aus, daß er schon im 14. Lebensjahre (1730) zum Organisten an der M. Magdalenen- und Hofkirche daselbst berufen ward, wo er seinen Antritt mit einer von ihm selbst gesetzten geistlichen Musik am Allerheiligenfeste feierte. Unter König Gustav III. (geb. 1746, reg. seit 1771, ermordet 1792), einem enthusiastischen Beförderer der Musik, entstanden die beiden academies royales de musique, die eine als allgemeines Musikbildungsinstitut, die andere hauptsächlich der Oper gewidmet. Der letztern ward 1786, nach des Abts Vogler Plan, eine Unterrichtsanstalt beigegeben. Auch der um

eben diese Zeit angestellte Kapellmeister Kraus (geb. zu Mannheim 1756, † 1792 zu Stockholm), Voglers würdiger Schüler, hat außer mehrern theatralischen Werken noch kurz vor seinem Tode eine Trauermusik auf Gustav III. gesetzt. Abt Vogler gab in der erstgedachten Musikakademie große geistliche Konzerte, in denen auch 1791 seine Athalia gehört ward. Johann Gottlieb (Amadeus) Naumann wirkte von 1776 bis gegen 1785 in Stockholm größtentheils für die Theatermusik; im Jahr 1798 ward Grauns "Tod Jesu," in Schwedischer Uebersetzung, auf dem Börsensaale mit großem Beifall gegeben, und 1801 zu Upsala ein Te Deum mit 60 Stimmen und vollem Orchester, von der Komposition des talentvollen Obersten Skiöldebrand (geb. zu Algier), der außerdem als Historiker und Dichter rühmlichst bekannt ist. Die nachtheiligen Kriege und Unruhen, die Schweden bis etwa 1814, wo es sich freilich ansehnlich wieder erweiterte, zu bestehen hatte, mögen auf die Kultur einer Friedenskunst, wie es die religiöse Musik ist, nicht besonders günstig gewirkt haben, indessen wissen wir doch, daß der bekannte Albrechtsberger noch 1809 als Mitglied der Stockholmer Musikakademie gestorben ist.

Wir müssen das, was über Dänemarks und Deutschlands ꝛc. geistliche Musik beizubringen ist, aus Mangel an Raum, bis zur nächsten Gelegenheit versparen. Wir erlauben uns zum Schlusse einige Bemerkungen über das Wesen der liturgischen Musik in Vergleichung mit der Theatermusik gegenwärtiger Zeit. Hätten wir von der Beschaffenheit der vor- und nachchristlichen Musik, bis in das Mittelalter, anschaulich klare Vorstellungen, so würde sich wahrscheinlich ergeben, daß die größtentheils der Gottes- und Heroenfeier gewidmete alte Kunst

aus einem mysteriösen Gesichtspunkte betrachtet ward. Eine Saite mehr oder weniger machte in der Vorzeit, wie in der nachguidonischen Periode das Hinzufügen einer Tonart, einen großen Eindruck, und jede willkührliche Veränderung hierin ward sogar verpönt. Dies, verglichen mit dem Eindruck der Ambrosianischen, accentuirten, deklamatorischen, taktlosen, tonarmen Singweise während der ersten sechs christlichen Jahrhunderte, führt billigerweise zu der Ueberzeugung, daß die Musik, sobald sie diesen Namen verdiente, von ihren Beförderern und Genossen wirklich gefühlt ward, und deswegen einer gewissen Beharrung in dermaliger Form und Beschaffenheit anheimfiel. Die gewöhnlich bei stabilen Gebräuchen nach und nach heranschleichende Lauigkeit, Staatsreform, Völkermischung und andere politische Ereignisse, Erfindungen ꝛc. mögen als hinreichende Veranlassungen zu Veränderung und Neuerung in der Kunst anzusehen sein, und wenn man hiezu den Uebergang derselben in das Volksleben und die daraus folgende Gestaltung zum öffentlichen und Privatunterhaltungsmittel erwägt, so dürfte sich das ziemlich natürliche Resultat ergeben, daß einmal die Vorstellung des Unwandelbaren, Heiligen, der musikalischen Liturgie von Zeit zu Zeit eine gewisse zur Veraltung führende Unbeweglichkeit und Starrheit beigebracht, daß anderntheils die religiöse Musik von jeher der äußern Anregung bedurft habe, um mit den im Gefolge der aufsteigenden Kultur und Civilisation erweiterten übrigen schönen Künsten und belehrenden Wissenschaften Schritt zu halten. Wir finden diese Resultate durch den Gang, den die Tonkunst in den letzten dreihundert Jahren genommen hat, vollkommen bestätigt. Als im 16. und 17. Jahrhdt. die Flammländsche Schule der Lombardisch-Römisch-Neapo-

litanischen Schule weichen mußte, hatte sich die Tonsprache unter die Schutzherrschaft der Mathematik begeben; sie war größtentheils Gegenstand einer todten Zahlenkombination, und Kenner, die Gelegenheit gehabt haben, kanonische Arbeiten aus jener Zeit mit eignen Augen zu schauen, versichern, daß sich eine Vervielfältigung bis zu 40 reellen Stimmen darin wahrnehmen lasse. Dieser unter dem Namen des kontrapunktorisch figurirten Tonsatzes damals bekannte Kompositionsstyl hatte sich, wiewohl unter manchem Widerstreben, in der Kirche Bahn gemacht, und Keiner, der sich nicht dem Studium dieser alle Rhythmik und Metrik, allen Wort- und Sylbenaccent verschmähenden Tonverflechtung hingeben hatte, durfte sich Hoffnung machen, in das doctum corpus derzeitiger Musikgelehrten aufgenommen zu werden. Unterdessen hatte die Volksmusik, die vorzugsweise auf melodischen Gefühlsausdruck und Unterhaltung ausging, unter den Troubadours, Meistersängern, Zunftmusikern (s. vorjährige Einladungsbl. S. 5 bis 16) ihren eignen Weg befolgt, und die im 15. Jahrh. der allgemeinen Civilisation so günstigen Erscheinungen der Druckpresse, der Postenverbreitung, der neuen Weltentdeckung, so wie im 16. Jahrhdt. die geistentfesselnde Reformation, die späterhin im 17. und 18. Jahrhdt. erfolgte Erfindung und Erweiterung der Streich- und Windinstrumente, gewährten jener Volksmusik in der ernsten Oper einen festen Sammelpunkt, von welchem aus sich ein freier Spielraum zum unbegrenzten Fortschreiten der Kunst unter der Form des sogenannten Theaterstyls bildete. Je unüberschreitbarer indessen der Abstand war, in welchem Kirchen- und Opernstyl gegen einander besonders auch dadurch gehalten wurden, daß im erstern der Gebrauch der Orchesterinstrumente lange

Zeit untersagt blieb, desto natürlicher drängte sich bei der immer steigenden Hinneigung zu feinerer Unterhaltung, hauptsächlich und zuerst unter den vornehmern Ständen, der bequeme sogenannte Kammer- oder Konzertstyl hervor. Dieser, so weit er auch dem wahren Wesen der Musik, d. h. ihren großartigen Wirkungen entfremdet seyn und bleiben mochte, scheint gleichwohl eine Art von Versöhnung zwischen den beiden einander schroff gegenüberstehenden Tonsprachen, der Kirche und des Theaters, herbeigeführt zu haben. Man muß in der That zugeben, daß die Kammermusik, wenn sie ihr Wirken auf das Darstellen geweihter Kirchentonstücke, z. B. der Kantaten und Oratorien ausdehnt, wenn sie andererseits gediegene Kompositionen von Opernscenen hören läßt, wenn sie zu diesem Behuf hallenartige Tonsäle wählt, wenn sie sich einerseits nicht in pure Virtuositätsspielereien, andererseits nicht in Hausgeklimper verliert, zu einem starken Hebel der Kunstaneignung in allen Ständen der Gesellschaft dienen kann. Die Tonkunst, als repräsentirende Sprecherin eines bewegten Gemüthes, versagt sich jeder schneidenden Spaltung des Kompositionsstyls, sofern dieselbe in der Entziehung mannigfaltiger Kunstmittel, d. h. der künstlichen Intonationen durch Instrumente, sowie gewisser Akkorde und Tonfortschreitungen, gesucht werden soll. Das bewegte Gemüth, der hoffende, strebende, im Glauben vertrauende, — der klagende, aufgebende, verzagende, — der getröstete, beruhigte, freudig erwartende Menschengeist begnügt sich nicht mit der vereinzelten Aeußerung seiner subjektiven Haltung in melodischem, einstimmigem Gesange; er sucht einerseits Theilnehmer seiner Wünsche, seiner Sorge, seiner Hoffnung, Resignation, seiner Aussichten, seiner Leiden und Freuden, — andererseits sehnt er sich nach ei-

nem Gegenstande, nach Ziel und Zweck seiner Bewegung, seines gestörten Gleichgewichts; endlich kommt noch die Richtung zu einem Wesen, einer Macht, einem Willen, kurz einer Quelle in Betracht, von der ihm Hülfe, Gewährung, Befriedigung und, nach Umständen, Gerechtigkeit, Glück und Heil zu Theil werden mag. Man kann das erste Bedürfniß als ein subjektives bezeichnen, die Forderung eines Ziel- und Richtungspunktes dagegen als ein objektives. Der Affekt — so nennen wir die durch irgend ein geistiges Interesse hervorgerufene bis zur Aeußerung gesteigerte Bewegung des Gemüthes — folgt der Intelligenz mit ihren praktischen Beziehungen auf die ideale, rein sittliche Welt, wie auf die bedingte Sittlichkeit in der Naturwelt, mit ihrem Schaffen und Stören in beiden Welten; der Affekt, aus dem Standpunkte schöner Kunst betrachtet, schließt sich keineswegs dem Temperamentsleben an. Damit wird der Einfluß oder der indirekte Zusammenhang dieser Lebenssphären nicht abgeläugnet; denn wo wären in der konkreten Erscheinung eines Menschengeistes Eigenthümlichkeiten ohne allen wechselseitigen Einfluß aufzuweisen! Es ist genug zu wissen, daß die schöne Kunst, wenn sie dem Affekte ihre Sprache leiht, das Gemüth in eine ideale Sphäre versetzt, in welcher jeder Gefühlsakt nach bestimmten — wenn gleich nicht ausgesprochenen — allgemeinen und besondern Gesetzen vor sich geht. Jede, einem geistigen Interesse zugewandte Seele sträubt sich ohnehin mit ihren moralischen Bedürfnissen in das Gebiet einer unstäten, von zufälligen Umständen abhangenden Sinnlichkeit und Subjektivität geworfen zu werden. Die Formen, nach welchen der Ablauf eines im Affekte begriffenen Gemüthes sich kund giebt, sind: Ton (Stärkegrad, Lebendigkeit), Rhyth-

mus (Schnelligkeitsgrad, Zeitmaß), Modulation (Wandelbarkeit unter Einwirkung der Reflexion und der dichtenden Fantasie) und Fluktuation, oder der Wechsel an Stärke, Rapidität und Gedanken- oder Dichtungseinfluß. Um nicht unser Thema aus den Augen zu verlieren, betrachten wir sofort die Mittel, welche die Tonkunst für den Ausdruck sowohl der subjektiven als objektiven Seite des Affectes darbietet. Mit Beziehung auf das, was wir in einem frühern Einladungsschriftchen über die Elementarsymbole der Musik beigebracht haben, nämlich über den einzelnen an- und abschwellenden Ton, über den Tonreflex und die Harmonie, nehmen wir die Ansicht, daß eine von einer einzigen Menschenkehle in einem weiten Gebäude gesungene Melodie den Charakter der reinen Subjektivität an sich trägt. Die Wirkung dieser Töne ist schwach und schwankend, es fehlt ihnen die gehörige Elastizität zur Hervorbringung des Tonreflexes, sie erklingen gleichsam wie ein mit Schüchternheit in einer großen Versammlung gesprochener Antrag, und ermangeln des Eindrucks, den man von der realen Wirklichkeit erwartet. Die nämliche Melodie von vielen Anwesenden zugleich gesungen, gewinnt an Kraft und Festigkeit, mithin an subjektiver Wahrheit, sie gewährt die zuversichtliche Ueberzeugung, daß der einstimmige Vortrag Vieler sich Gehör bewirken werde. Man denke sich einen harmonischen Chor hinzu, die Begleitung einer vollstimmigen Orgel, und jeder für solche Eindrücke empfängliche Zuhörer wird fühlen, daß sich in der harmonischen Tonverbindung, wie in den aus unerfaßlicher Tiefe und Höhe gemischten Orgeltönen und Akkorden dasjenige reflectirt, was wir oben als Objektivität im bewegten Gemüthe bezeichneten. Nicht das Uebertönen oder Ueberschreien von Seiten des

Chors oder der Orgel ist es, was die Gemeinde in ihrem homophonischen Gesange leitet und zügelt — dazu wäre eine einzige tüchtige Diskantposaune hinreichend —, es ist vielmehr die Uebermacht der kombinirten und umfangsreichen Tonmassen, denen die Fantasie die Herrschaft über die vereinten Gemeindestimmen verleiht, denen sie die Ahnung einer höhern Gewalt, gleichsam wie durch eine mächtige Naturerscheinung zum Menschen redend, unterlegt. Das Nämliche gilt von einem vollständigen Orchester, mit dem Unterschiede, daß hier die mannigfaltigen Instrumentintonationen, je nachdem sie in Massen oder einzeln gehört werden, bald das objektive, bald das subjektive Moment, also beide Wahrheitselemente, nach Maßgabe des Textes und der Komposition vernehmen lassen. Ob eine gründliche Deduktion dieser vergleichenden Ansicht gelingen werde, überlassen wir der Zeit und günstigen Umständen; jetzt müssen wir uns begnügen, die Sache auf empirischem Wege als Wahrnehmungsgegenstand für jeden denkenden, erfahrenen und unbefangenen Kunstgenossen dargelegt zu haben. Gehen wir nun dem Unterschiede nach, der zwischen der religiösen Musik und der Oper obwaltet, so fassen wir denselben in folgender Weise auf. Die beiden obenberührten objektiven Momente im strebenden Gemüthe, nämlich der Zweck oder Gegenstand um des willen das Gemüth aus seiner gewöhnlichen Haltung getreten ist, und der Richtungspunkt, die Macht, der Wille, an den sich das bewegte Gemüth wendet, — diese beiden objektiven Momente, sagen wir, fallen bei der religiösen Kunstdarstellung in Eines zusammen; die Gottheit ist es, der sich der Mensch mit seinen Wünschen und Zwecken naht, es ist der allmächtige Wille des Schöpfers und Erhalters aller Dinge, also zugleich

auch die Quelle alles Wahren, Guten und Schönen selbst, es ist der Inbegriff alles dessen, was der Mensch begehren und erstreben mag. Diese Einheit der Objektivität muß im religiösen Tonsatze sorgfältig berücksichtigt werden; in dieser Komposition muß also von Seiten der Orchesterbegleitung jene bekannte Einfachheit vorherrschen, worin sich die Fantasie zum Erhabenen aufschwingt, und die uns in den Tondichtungen eines Händel, K. Ph. Em. Bach, Graun, J. Haydn, größtentheils auch Mozart, Naumann, Schulz, Beethoven, A. Romberg, Kunzen, Neukomm, Ries, L. Spohr, unsers vaterländischen Professors Weyse und anderer würdigen Männer so hinreißend anspricht und rührt. Die Theatermusik bietet, wie die übrigen Verzweigungen der Kunst, jene objektiven Momente nicht anders als getrennt dar. Das innerhalb der Lebenssphäre sich bedürftig äußernde Gemüth, hält den Zweck seines Verlangens und Strebens gesondert von dem Richtpunkte, an den es zur Gewährung sich wenden will, ja es prüft seinen Schritt mit Sorgfalt, es geht mit sich über die beste Form, die beste Einkleidung seines Vortrages zu Rathe, das Bild des Herrschers, des Obern, des Untergeordneten, des Vaters, der Mutter, des Freundes, Verwandten ꝛc. geht an ihm vorüber, diese Vorstellung mischt sich in den Affekt, stimmt ihn zu größerer oder minderer Lebendigkeit, zu schnellerer oder trägerer Bewegung, kurz zu mannichfaltigerer Modulation und Fluktuation, als das erste Verhältniß an die Hand geben konnte, in welchem alle diese Eigenthümlichkeiten nur die subjektive Seite des Gemüths treffen mochten. Das irdische Wesen, welches wir um Rath, Beistand und Hülfe ansprechen, kann bei allem Vertrauen doch nur als ein schwacher Reflex des All-

wesens angesehen werden, und in Beziehung auf das letztere sind wir Alle gleich, Alle von Umständen abhängig; einerlei Schicksal kann uns treffen. Dies vielgestaltete Verhältniß läßt einen gleich vielartigen Ausdruck in der Tonbehandlung nicht allein zu, sondern es fordert ihn, und somit hätten wir hier das Prinzip der Schönheit, ästhetische Einheit des Mannigfaltigen, statt des obigen Einfacherhabenen vor uns. Die Natur ist nicht an ein einziges Symbol des Erhabenen gebunden, noch weniger charakterisirt sich die Erhabenheit durch Armuth oder Einseitigkeit des Inhalts in der Zusammensetzung, sie giebt z. B. unter vielen Erscheinungen dieser Art den unübersehbar gestirnten Himmel in seiner Gesammtpracht, zahllose Glanzpunkte leiten den Blick in den unermeßlichen Raum; — welch ein überschwenglich reiches Bild für eine lebendige und fruchtbare Fantasie! Aber selbst das Gegenbild dieser prachtvollen Erscheinung, ein öder, finsterer Abgrund, ist der befruchtenden Fantasie nicht unzugänglich; Dante, Milton und andere Dichter machen diese schaudervolle Leere zu einem Aufenthalte der endlosen Klage, Folter und trostlosen Verzweiflung. Ließe man indessen einen absolut leeren, lichtlosen Raum als Kontrast gegen den mit Licht und Leben erfüllten Himmel in der Vorstellung stehen, so würde die Sprache zur Darstellung dieses Kontrastes noch immer viel zu arm sein. Wo aber wäre der Mensch zu finden, der, überwältigt von einer der vielen großartigen Naturscenen, zu Lob und Preis, zu Bitte und Dank sich hingerissen fühlend, versucht sein möchte, das Alphabet zum Ausdrucke seiner andächtigen Erhebung zu verringern und zu verkümmern. Die Anwendung dieser Betrachtung auf die Tonkunst und ihre Sprache ist nicht schwer; diese bietet uns, außer der männlichen und

weiblichen Stimme, ihre künstlichen Intonationen, ihre melodischen und harmonischen Kombinationen, als äußere und innere Mittel der Veranschaulichung des Zustandes, eines in religiöse Gefühle versenkten Gemüthes, dar; es sind die nämlichen Mittel, die dem leidenschaftlichen Stoffe in menschlichen Zeitverhältnissen den Ausdruck leihen. Wir sind am Ziele unserer Betrachtung, denn wir haben unsere Ueberzeugung dahin ausgesprochen, daß durch Verringerung der Musikinstrumente, durch Beschränkung melodischer und harmonischer Tonverbindungen nichts für die Charakterisirung eines angemessenen und edlen Styls in der Kirchenkomposition zu gewinnen steht. Wir halten die ausschließende Anhänglichkeit an die alten Kirchentonstücke des 16. u. 17. Jahrhdts. für eine durch frühe Anregung in der Kindheit erzeugte und durch Gewohnheit unterhaltene Täuschung. Was könnte vollends für die Verbannung der Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotte und Waldhorne aus der Kirche, Gründliches vorgebracht werden, wenn man auf der andern Seite die indifferenten Quartettinstrumente, sammt den bei Lust und sinnlicher Freude, wie bei Militairmärschen ꝛc. ertönenden Posaunen, Pauken und Trompeten in der Kirche zulassen will! Sollte wohl Einer der zuvor genannten großen Tonmeister, — sollte wohl ein L. Spohr, ein Ries, Neukomm, Weyse ꝛc. auch nur eins unserer Orchesterinstrumente in der Kirche freiwillig zu opfern geneigt sein? — Dürfen wir diese Frage mit hoher Wahrscheinlichkeit verneinend beantworten, so möchte es auch erlaubt sein, jene so entschiedene Verurtheilung der gedachten Instrumente aus dem Munde bloßer Dilettanten, oder bloß beurtheilender Kunstfreunde für unbeikommend zu halten. Die soge-

nannten Harmonieinstrumente bringen, zweckmäßig angewandt, den Eindruck einer gleichsam beseelten Orgel hervor, und alle genialen Meister in der Kunst bedienen sich ihrer, wenn sie uns in die Geisterwelt einführen wollen. Man erinnere sich nur der hierauf bezüglichen Stellen im Don Juan u. a. —. Nicht die Instrumente an sich, nicht gewisse Akkorde und Tonfortschreitungen bilden den Satzstyl, sondern die Anwendung derselben unter den Händen eines fantasiereichen, wohlunterrichteten, besonnenen und erfahrnen Meisters ist es, die hierin abspricht, und der Begeisterung eines solchen Meisters allein gebührt die richterliche Kompetenz zur Entscheidung des Angemessenen in der Kirche wie im Theater.

Wir können unsere diesjährigen Einladungsblätter nicht schließen, ohne den gütigen Freunden unsers Vereins und den Mitgliedern der Beförderungsgesellschaft unsern innigen Dank für ihre gesteigerte Theilnahme, bei Gelegenheit der Subskription von 1831, mit aufrichtiger Freudigkeit entgegen zu tragen. Wir lassen je länger je mehr die Ueberzeugung nicht fahren, daß die geförderte Empfänglichkeit und Liebe für die schöne Kunst und ihre möglichst eifrige Uebung einen mächtigen Einfluß auf die Bildung junger Personen äußert, daß das Studium der Musik, wenn es nicht der Eitelkeit zur Nahrung dient, zwar, wie Montesquieu in unserm Motto sagt, nicht den Sinn für Tugend direkt erzeugt, aber doch ungemein befestigt, und also indirekt bewirkt, — daß in einem regbaren, von der Bedeutung und dem Werthe der Musik durchdrungenen Gemüthe schwerlich ein nichtswürdiger Entschluß zur Reife kommen wird, — daß mithin eine verständige Begünstigung des ächten — nicht oberflächlichen— Dilettantismus, als eines von weisen Pädagogen längst anerkannten, fruchtbringenden und zu-

gleich edeln Bildungsmittels, eine höchst wünschenswerthe Erscheinung für alle Stände der Gesellschaft ist und bleibt.

Die Einnahme für die sechs Konzertleistungen des abgelaufenen Winters hat, mit Einschluß der von außen eingegangenen Beiträge, ziemlich nahe an 1500 *m/* Ct. eingebracht. Diese Summe ist, eingetretener außerordentlicher Umstände wegen, zur verhältnißmäßigen, theilweisen Kostendeckung ganz verbraucht worden. Wir verfehlen dabei nicht, den fleißigen Besuch unserer Darstellungen dankbar anzuerkennen, mit dem Wunsche, daß eine nach Billigkeit zu erwartende Vermehrung der Mitgliederzahl unserer Beförderungsgesellschaft uns in den Stand setzen möge, manche durch die Lage des Ganzen abgenöthigte Freiplätze einzuziehen. In der Generalversammlung am 17. September 1831 übernahm Herr Professor und Ritter Klausen, nach vorgängigem Antrage der Versammelten, die durch den Herrn Pastor Boysen, als nunmehrigen Direktor der ersten Gesellschaftsklasse (statt des am 13. November 1829 verstorbenen Herrn Sachwalters Schmid), erledigte Stelle eines stellvertretenden Direktors, und die Herren Senator Gähler und Buchhändler Aue wurden zu Rechnungsrevisoren erwählt; auch ward, zur Abwendung eines unvorhergesehenen, der Konzertvorbereitung so nachtheiligen Austrittes zur Zeit der Subskription, beschlossen, daß jedes Mitglied gehalten sei, sein beabsichtetes Scheiden von der Gesellschaft nicht später als am 1. Mai jedes Jahrs (also bald nach abgehaltenem sechsten Konzerte) der Direktion anzuzeigen.

Unsere innern Verhältnisse sind im Ganzen günstig, und wir erfreuen uns von mehrern unserer Vereinsmitglieder der thätigsten und uneigennützigsten Beihülfe, theils zur Aufrechthaltung der bisher nie unterbrochenen

Unterrichtsstunden, theils zu der mit nicht geringer Mühe verknüpften Durchführung unserer Konzertleistungen. Bei den in unserer Gegend und mehreren Theilen Holsteins der Stimme nicht eben günstigen Naturanlagen, müssen wir, da überdieß Kränklichkeiten mancher Art in die Ausbildung guter Talente nur zu oft störend eingreifen, unser Verlangen nach wohl organisirten, durch günstige Umstände zur Musikübung befähigten jungen Bildlingen laut werden lassen; an Fleiß und treuer Anhänglichkeit an den Zweck unsers Vereins fehlt es unsern jungen Dilettanten keineswegs.

Es bleiben uns über unser Verhältniß zur Kirche, als dem ursprünglichen Zielpunkte unserer Vereinigung zu einer Zeit als das Bedürfniß einer guten Gesangschule allgemein gefühlt ward, nämlich zur Zeit des dritten Reformationsjubels, noch einige Worte zu sagen übrig. Ein freier Gesangverein wie der unsere kann, bei seiner zufälligen Subsistenz nichts weiter als einstweilen, so lange er in zweckmäßiger Wirksamkeit bleibt, zur Belebung der Religionsfeste sich der Kirche darbieten. Sollten wir jemals die wohlthätige und lang ersehnte Errichtung eines festen Singchors zum Behuf des Choral-, Responsorien- und Motettengesanges für die gewöhnlichen Sonntage erleben, so würde unser Singverein, durch jenen Kirchenchor unterstützt, sich nicht allein auf die Verstärkung und Verschönerung der Festmusiken durch seinen Beitritt beschränken, sondern es würden sich vielleicht einige Mitglieder zur Vereinbarung mit dem gewöhnlichen Sonntagschor verstehen. So lange aber die Sache in ihrer jetzigen Lage verbleiben soll, können wir nur unser Bedauern aussprechen, daß zur Etablirung des gedachten Kirchenchors der offene und unstreitig auch beste Weg, Bildlinge dazu aus dem Waisenhause zu nehmen,

nunmehr funfzehn Jahre hindurch, beim steten Erbieten unsererseits zum Unterrichte behülflich zu sein, so ganz unberücksichtigt geblieben ist. Kaum dürfte es glaublich sein, daß die ansehnliche lutherische Gemeinde in Altona in unserer Zeit, wo die Rückkehr zu Luthers musikalischer Liturgie in so manchem Deutschen Lande, besonders aber in den Preußischen Staaten als dringendes Bedürfniß gefühlt wird (s. die Einladungsblätter von 1830—1831, S. 3 u. 4. wie auch hymnologische Forschungen vom Konsistorialrath ꝛc. Mohnike zu Stralsund, 1831, dessen Jubelfeier der Augsburg. Konfession, ebendaselbst 1830, und Pastors Rußwurm musikalische Altaragende, Hamburg 1826), den zur jährlichen Kostenbestreitung dieser liturgischen Wiederherstellung erforderlichen geringen Beitrag versagen sollte; kunstliebende Ausländer haben uns versichert, daß mancher verhältnißmäßig unvermögende Ort in Deutschland solchen Anstrengungen, wie wir sie in einer langen Reihe von Jahren dargeboten und wirklich gemacht haben, durch zweckmäßige Veranthungen und aufmunternde Vorkehrungen längst die Hand geboten haben würde. Sollten unter unsern guten und gebildeten Mitbürgern wirklich viele sein, deren Kräfte so weit hinter ihrem Willen zurückständen, daß sie nicht alljährlich einige Schillinge zur Herbeischaffung von einigen hundert Kourantthalern beisteuern möchten, zumal wenn sie erführen, daß sie dadurch den für unsere Zeit ein wenig barbarischen Neujahrsumgang unserer Orchesterinstrumentisten unnöthig machten? Da, wo die Künste der Rede, des Tons, der Malerei, mit der Architektur und Skulptur in schwesterlicher Verbindung, zu christlicher Gemüthserhebung auf Schönheit in der Gotteshalle ausgehen, muß die Haus- und Wirthschaftsökonomie zurücktreten, und jede unberufene, nicht durch strenge Noth gebotene Ersparung wird zur Knickerei, gerade als wenn man auf den Kirchhöfen, statt sie durch zweckmäßige Verschönerung dem Freunde stiller Betrachtung zugänglich zu machen, die Grashalme für den Futtermarkt zählen wollte. Was den sonntäglichen Chorgesang betrifft, so dürfte es in unserer Gegend schwer fallen, einen guten, ausdauernden, wenn auch nicht zahlreichen Kirchenchor mit Schulkindern aus den Privatfamilien

zu Stande zu bringen; an Kinder aus der Armenschule ist erprobtermaßen vollends nicht zu denken. Drei bis vier Subjekte aus der männlichen, und eben so viele aus der weiblichen Waisenjugend würden einstweilen der Absicht genügend entsprechen. Die dazu Berufenen dürften bei fortgesetztem Fleiße ihre Talente dereinst als Erwerbsmittel benutzen können; der Nachtheil, der, bei einer solchen Auswahl Einzelner, für die übrigen Kinder vielleicht befürchtet werden möchte, kann, so lange es bloß bei der Bestimmung zum Chorgesange bleibt, von keiner Erheblichkeit sein, und die Mittel den zu höherer Kunstausbildung sich eignenden Schülern demnächst ihr Streben zu erleichtern, wären bald gefunden, wenn man nur — ernstlich wollte! Die Bedeutsamkeit der Sache nöthigt uns zu der Aeußerung, daß wenn über kurz oder lang unser Verein, aus Mangel an sichern Subsistenzmitteln, sich auflösen muß, die Zusammenwirkung eines regelmäßigen Schulchors mit wohleingesungenen Dilettanten ohne große Schwierigkeit nicht zu bewerkstelligen sein wird; diese Behauptung bestätigt sich nicht allein durch die Erfahrung eines halben Jahrhunderts, sondern auch durch den augenscheinlichen Schwächegrad des Kunstsinnes, wie der Kunstorganisation unter uns. Den ersten Schritt zu einiger Aufmunterung für uns würde die Einräumung eines angemessenen Musikchors in unserer Hauptkirche zum Gebrauch an den hohen Festen als wohlthätig bezeichnen; der bisher eingenommene Raum führt gar zu viele Inkonvenienzen mit sich.

Wir wiederholen unsere freundliche Einladung auf sechs in der bisherigen Weise aufzuführende Winterkonzerte, und ersuchen die geehrten Mitglieder unserer Beförderungsgesellschaft, sowie auch die außergesellschaftlichen Freunde unserer Sache, um eine möglichst reichliche Subskription, mit Berücksichtigung auswärtiger Virtuosen, die wir ferner, so weit sie uns erreichbar sein werden, für unsere Darstellungen zu gewinnen denken. Im verwichenen Winter hörten wir in unserer Tonhalle den ausgezeichneten Klarinettisten Seemann, königl. Hannov. Kammermusikus, und zweimal die tüchtige Bravoursängerin, Fräulein Stollberg; auch fanden wir uns mehrere Male durch die Talente des Herrn Musikdirektors

Fackler unterstützt, den wir überdieß als einem erfahrnen und wackern Gesangmeister, soweit es uns geziemt, das Wort reden möchten, ohne deswegen irgend eine Kollision mit unsern befreundeten, wohlberufenen, heimischen Gesanglehrern, den Herren C. Blaun und Kantor Petersen, veranlassen zu wollen. Die Namen unserer nachbarlichen Kunstmeister, der Madame Walker und der Herren Albert, Woltereck und Dotzauer, stehen unfehlbar bei unsern geschätzten Theilnehmern in so ehrenvollem als frischem Andenken. Einer nicht geringern Würdigung dürfen wir uns versichert halten, wenn wir an die Verdienste und schönen Leistungen unserer heimischen vorzüglichen Konzertspieler, der Herren F. Breyther, C. Blaun u. Windt, erinnern. Endlich mögen wir auch unsern geschickten u. unermüdeten Konzertdirigenten (auch Konzertspieler), Herrn W. Blaun, sowie den braven hiesigen und benachbarten Mitgliedern des gesammten Orchesters die gebührende und gewissenhafte Anerkennung nicht schuldig bleiben. Wir erklären schließlich, daß alles nach Wunsche gehen würde, wenn Altona, statt nach hergebrachter Weise das Auge auf auswärtige Vorschritte zu heften, mit Wohlwollen aufnehmen und pflegen möchte, was ihm — nach billiger Beurtheilung — Gutes vorliegt.

Unsere angekündigten sechs Konzerte werden in der Tonhalle statt haben: 1832 am 6. Oktober, 3. November, 1. December und 1833 am 2. Februar, 2. März und 6. April. Die Anfangsstunde bleibt wie immer auf 6 Uhr Abends angesetzt. Die Subskriptionspreise für die Mitglieder unserer Beförderungsgesellschaft, wie für außergesellschaftliche Theilnehmer, sind aus dem anliegenden Subskriptionsblatte zu ersehen.

Altona, im August 1832.

Der Gesang-Dilettantenverein in der Tonhalle.

(Zusatz zu S. 8, 4. Zeile von unten.)

Nachdem die Päpste im 14. Jahrhdt. über 70 Jahre lang in Avignon residirt hatten, kehrte Gregor XI. (Nachfolger Urbans V., reg. v. 1362 bis † 1370) 1376 mit den Kirchensängern seines Vorgängers nach

Rom zurück, wo er sie mit den in der Basilica Vaticana zurückgebliebenen Kapellsängern zu Rom verschmolz, und diesem vereinten Chor 1377 eine neue Einrichtung gab. Der Kapellmeister Baini erzählt in seinem 1828 in zwei Quartbänden zu Rom erschienenen Werke: **Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina**, daß 1380 der damals schon als Kontrapunktist berühmte Franzose du Fay, unter Papst Urban VI. (reg. v. 1378 bis † 1389), als Sänger an die päpstliche Kapelle berufen ward, und in dieser Anstellung bis 1432 verblieb; man kennt 4 gepriesene Messen von ihm. Unter Papst Sixtus IV. (reg. v. 1471 bis † 1484), dem Nachfolger Pauls II., ward der berühmte Niederländer Josquin des Pres (s. vorj. Einladungsbl. S. 21) 1471 als Sänger an die päpstliche Kapelle berufen, und unter Marcellus II. (erwählt 1555, † im nämlichen Jahre) und dessen Nachfolger Paul IV. († 1559) ꝛc. befand sich Palestrina von 1555 bis 1562 ebendaselbst als Sänger. Die Zerstörung, oder wenigstens Zerstreuung der päpstlichen Kapellenarchive im Jahr 1527 war die Folge eines Raubzuges, den der Connetable von Frankreich, Karl von Bourbon (seit 1523 als General zu Kaiser Karl V. übergegangen) auf Rom unternahm, um seine von allem Nothwendigen entblößten kaiserlichen Soldaten vom Untergange zu retten. Dieser Prinz hatte, durch einen unglücklichen Prozeß um alle seine Güter gebracht, den König Franz I. von Frankreich 1523 verlassen, und fiel 1527 bei dem ersten Sturm auf das unter Papst Clemens VII. (reg. von 1523 bis † 1534) hartnäckig vertheidigte Rom. Philibert von Chalons, Prinz von Oranien, der nach ihm das Kommando führte, eroberte die Stadt, die nun eine schreckliche Plünderung erlitt.

Verbesserungen.

S. 8, Z. 4 v. u. statt 16. Jahrhdt. lies 14. Jahrhdt.
S. 9, Z. 2 v. u. st. 13. Jahrhdt. l. 16. Jahrhdt.
S. 9, Z. 1 v. u. st. Anjou l. Bourbon.
S. 10, Mitte st. Galazzo l. Galeazzo.
S. 15, Z. 10 v. o. st. der S. e. Schr. ꝛc. l. den S. e. Schr.
S. 26. Z. 15 v. o. st. 600 l. 539.

Subskriptions-Blatt.

Der Unterzeichnete nimmt sich die Ehre, das gegenwärtige Subskriptions-Blatt zu sechs Konzertleistungen des Gesang-Dilettantenvereins, die am 6. Oktober, 3. November, 1. December 1832, und am 2. Februar, 2. März, 6. April 1833, in der Tonhalle hieselbst statt haben werden, den geehrten Mitgliedern der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Altona, so wie allen gebildeten Freunden guter Musik, ergebenst vorzulegen. Den gedachten Mitgliedern der Gesellschaft steht der Eintritt gegen Erlegung des regelmäßigen, jährlichen Beitrags von 12 Mk. Kour. für ihre Person zu; sie zahlen für zwei Personen, als Normalpreis, 18 Mk. Kour., für drei Personen 24 Mk. Kour., und nach gleichem Verhältniß für jede hinzukommende Person 6 Mk. Kour mehr. Diejenigen Musikfreunde, die nicht Mitglieder der genannten Gesellschaft sind, zahlen für die einzelne Person 15 Mk., für zwei Personen 20 Mk., für deren drei 26 Mk., für vier 34 Mk., für fünf 42 Mk., für sechs 50 Mk. Kour. Bekanntlich ist bisher jeder von uns erreichbare Musikvirtuose im zweiten Theil unserer Konzerte aufgetreten; im verflossenen Winter produzirten sich — außer den benachbarten würdigen Künstlern, der Madame Walker, den Herren Albert, Woltereck und Dotzauer, und unsern heimischen, den Herren F. Breyther, C. Blaun und Windt — der königl. Hannov. Kammermusikus Seemann auf der Klarinette, und (zweimal) Fräulein Stollberg im Bravourgesange, desgleichen Herr Musikdirektor Fackler. Soll unsern Konzerten dieses Interesse ferner nicht ganz entzogen werden, so bitten wir diejenigen unserer wohlhabendern, vermögendern Freunde, die unsere Kasse in dieser Beziehung bisher nicht bedacht haben, um eine verhältnißmäßige Zulage, und richten dabei unsere Ansprüche lediglich auf ihre Billigkeit. Einzelne Billette für hiesige Einwohner, die sich der Subskription nicht anschließen, sind durchaus nicht käuflich; diese Maßregel wird durch den Charakter unsers Vereins nothwendigerweise bedingt.

Altona, im August 1832.

L. S. D. Mutzenbecher, Justiz.
Direktor der zweiten Klasse der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Altona.

Namen der Subskribenten.	Anzahl der Personen.	Namen der Subskribenten.	Anzahl der Personen.

Einladungs-Blätter

zu den

Konzert-Leistungen

des sechzehnten Jahrganges

1833—1834

in der Tonhalle zu Altona

durch den Gesang-Dilettantenverein.

Altona, 1833.

Der Chor, durch die Griechen gebildet, und zuvor, im religiösen Gewand, der christlichen Kirche einverleibt, erhielt durch die Erfindung der Harmonie, und als man ihn vierstimmig bearbeitete, damit beide Geschlechter und jedes Menschenalter Antheil an ihm nehmen möchten, eine solch hohe Kraft und Würde, daß Klopstock über ihn ausrief: „Prophezeihung und Erfüllung wechseln Chöre mit Chören. Gnade singen sie, Dank und Gericht."

Fragmente a. d. Gesch. d. Musik v. Dr. Grosheim.
Mainz 1832.

Unter den der Tonkunst, in Gemeinschaft mit der Poesie, angehörigen öffentlichen gottesdienstlichen Erweckungs- und Erbauungsmitteln behauptet mit Recht der unter dem Namen Choral bekannte Gemeindegesang seinen unbestrittenen, wesentlichen Rang. Dieser Gesang, das Eigenthum der ersten christlichen Gemeinden, war bis zur Zeit der Reformation nach und nach den versammelten Zuhörern in den katholischen Kirchen, hauptsächlich wegen Unverständlichkeit des lateinischen Textes, fremd geworden, und unserm großen Reformator, Luther, gebührt das Verdienst, nicht bloß den protestantischen, sondern auch den römischen Gemeinden den Choral wieder zugänglich gemacht zu haben. Frühere Versuche aus dem Mittelalter, wie aus dem funfzehnten Jahrhunderte, namentlich durch Johann Huß, Jac. Obrecht, Isaac von Prag u. a. konnten nur (s. unsere Einladungs-Blätter von 1831 — 1832, S. 18,) für die böhmischen Brüder und etwa für die Hausandacht nutzbar werden. Dieser vorzüglich im 17. Jahrhunderte aufblühende Choralgesang ward indessen schon im 18. Jahrhunderte so vernachlässigt gefunden, daß man auf Mittel zu dessen Wiederbelebung Bedacht nehmen zu müssen glaubte, wovon die im Verfolge von uns näher bezeichneten Musikgesellschaften zu Hamburg, Leipzig, Berlin ꝛc.

hinreichende Beweise darbieten. Indessen auch sie lösten sich wieder auf, nachdem sie den gehörigen Anklang nicht gefunden hatten, und erst der neuern Zeit blieb es vorbehalten, das Bedürfniß eines guten Choralgesanges allgemein wieder fühlbar zu machen. Seit einer Reihe von Jahren ist dieser Gegenstand so oft und lebhaft besprochen worden, es haben sich in den preußischen Landen, vorzüglich in Schlesien, so viele Anstalten zum Schulunterrichte im Gesange gebildet, es erscheinen so zahlreiche Choralbücher, daß man es für überflüssig halten möchte, diesem Gegenstande eine besondere Beleuchtung zu widmen. Gleichwohl hören die Klagen nicht auf, und die guten Beispiele scheinen in unserm Norden noch so wenig gewirkt zu haben, daß man sich billigerweise nach den Ursachen umzusehen veranlaßt findet, warum der Gemeindegesang in manchen Provinzen Deutschlands und angränzenden Gegenden und Ortschaften zur Zeit noch so unbefriedigend ausgeführt wird. Wir halten, der Wichtigkeit des Gegenstandes eingedenk, es nicht für unangemessen, die hier zu gebende Uebersicht des deutschen Kirchengesanges seit der Reformation mit der Betrachtung des Gemeindegesanges einzuleiten. Zuvörderst bemerken wir, daß Luther weit entfernt war, den Choral ausschließlich zu empfehlen, und etwa die übrigen musikalischen Erweckungsübungen aus der Liturgie zu verbannen; vielmehr bezeugte er bei jeder Veranlassung die größte Achtung und Liebe auch für Harmonie-, Figural- und Instrumentalmusik, deren Gebrauch für die Kirche er zu empfehlen nicht ermüdete. Ihm, dem in den Geist der Musik durch Einsicht und Gefühl tief Eingedrungenen, war die Bemerkung gewiß nicht entgangen, daß der Choral, in seiner Eigenschaft als

einfaches Lied, dem freiern Chorgesange in der Motette, der Antiphonie, dem Responsorium, sowie der um jene Zeit heranreifenden Cantate und dem Oratorium, — dem eingeflochtenen Quartett, Terzett, Duett und der Arie — nach Zeit und Umständen an Kraft weichen müsse. Die individuelle Mannichfaltigkeit in der Gesammtheit unserer Seelenthätigkeiten ist, dem Grade wie der Zusammensetzung nach, viel zu groß, als daß sich ein bestimmter, beengender Maßstab an die zur Rührung, Ergreifung, Erschütterung, zur Erweckung, Bethätigung und Befeuerung des menschlichen Herzens erforderlichen Mittel legen ließe. Ja, es dürfte keinem an sich regsamen, durch Schicksale und Verhältnisse zu einer gewissen Reife gediehenen Gemüthe ein Vorwurf zu machen sein, wenn es das offenherzige Bekenntniß ablegte, einmal durch die Predigt, ein andermal durch das Orgelspiel, oder den Choral, den Chorgesang, das Absingen des Vater Unsers und der Einsetzungsworte bei der Abendmahlshandlung, vorzugsweise angesprochen worden zu sein. Es bedarf dazu nicht einmal jener Ausbildungswege, denn schon Kinder von empfänglichen Gemüthsanlagen werden durch musikalische Eindrücke der gedachten Art innig gerührt und regiert. Auf der andern Seite ist der Schatz von Ausdrucksmitteln, den die Musik in ihren melodischen und harmonischen Tonverbindungen besitzt, so unerschöpflich und unermeßlich, daß kein Musikkundiger von Gefühl und Fantasie es unternehmen dürfte, eine genaue Gränze zwischen dem, was man gewöhnlich Theatermusik nennt, und der der Kirche eigenthümlichen Musik zu ziehen. L. Spohr und C. M. v. Weber unter den neuesten, Monsigny, Gretry, Gluck, Naumann, Kunzen und Schulz unter den Künstlern des vorigen Jahrhunderts,

haben in ihren Opern den Ausdruck des Würdigen, Thatkräftigen, wie der opfernden Liebe, so trefflich — man möchte sagen, erbaulich — gehalten, daß schwerlich ein vorurtheilsfreier Kunstfreund es sich und Andern zur Sünde anrechnen möchte, in der Kirche an ausgezeichnete Stellen jener Werke durch Gedankenverwandtschaft erinnert zu werden. Mozart hat eine seiner schönsten Gesangscenen aus dem Figaro in einem agnus Dei seines Davide poenitente mit verändertem Rhythmus und abweichender Durchführung wiedergegeben, und man könnte eher glauben, daß dies Kirchentonstück in das Theater übergegangen sei, als umgekehrt, daß die Kirche vom Theater geborgt habe. Ist nicht jedes veredelte Gefühl, jede ernste Begeisterung einerlei Ursprungs in unserm Geiste, gleichviel, ob beide auf den Reflex im Erdenleben oder auf das Emporstreben zur übersinnlichen Welt auslaufen? Da sich indessen ein Unterschied in der Musikdarstellung zu beiderlei Zwecken dem geläuterten Kunstsinn ohne weiteres Grübeln aufdringt, so wird das Auseinanderhalten des Kirchenstyls vom Theaterstyl zur Nothwendigkeit, und wir fürchten nicht, die Wahrheit zu verfehlen, wenn wir uns zu dem Grundsatze bekennen, daß in der Theaterwelt der Mensch sich dem Menschen giebt, wie er nach einem angemessenen Ideale ist und sein kann, daß dagegen in der Kirche der Mensch mit Lob, Preis und Bitte, mit Bekenntniß, Demuth und Hingebung sich dem Ewigen naht, den er nicht begreift, den er ahnend glaubt und dem er vertraut. Die Wahl der musikalischen Gedanken wie deren Behandlung zu erörtern, ist hier nicht an der rechten Stelle; der geistreiche durch Studium ausgebildete Tonsetzer kann die ebne Bahn

hierin nicht verfehlen, und die religiösen Werke Händels, Naumanns, Haydns, Schulzens, Kunzens, L. Spohrs u. a. legen den Beweis davon vor Augen. Die Erbauung durch Kirchenmusik jeder hergebrachten Art wird weder durch ein starres Festhalten an den Werken Palestrina's, Allegri's, Scarlatti's, Leonardo Leo's, Durante's u. a. (die wir — beiläufig gesagt — nicht einmal mehr zu singen verstehen), noch durch ein Anathema über Orchesterinstrumente, Chor- und Sologesang, zu Gunsten des bloßen Chorals, bewirkt; vielmehr ist jedes charakteristische Orchesterinstrument, jeder Ausdruck einer dem Himmel, der Welt der Tugend zugewandten Gemüthsbewegung, jede dieser Richtung angemessene Vortragsweise in der Kirche zulässig. Diejenigen, die einzig nur vom Choralgesange wissen wollen, und sich dabei auf die Mängel der bisherigen Ausführung desselben berufen, nach deren Entfernung sie den Beitrag der Musik zur Erbauung als abgeschlossen ansehen, scheinen in einer leicht nachweislichen Täuschung befangen zu sein. Jeder von einer zahlreichen Versammlung erhobene Gesang imponirt durch seine Tonmasse, zumal in einer hochgewölbten Kirchenhalle, und wenn derselbe nur nicht auffallend und durch überwiegende Stimmen falsch geführt wird (welches doch in unsern Gegenden eben nicht der Fall ist), so wirkt der Octavenunison von Männer- und Weiberstimmen kräftig und feierlich wie Heroldsruf auf jeden Einzelnen, er sei Hörer oder Theilnehmer. Fragen wir dagegen nach dem musikalischen Ausdrucke an sich, so wird, bei aller Vortrefflichkeit der Melodieen wie der Orgelbegleitung, doch auf die Länge eine gewisse wegen häufiger Wiederholung nicht zu vermeidende Monotonie fühlbar, — der Unmöglichkeit eines genauen Anpassens einer und

der nämlichen Melodie an alle Strophen eines Liedes zu geschweigen. Wir sind weit entfernt, hiemit dem Choral irgend etwas von seinem ächten Werthe entziehen zu wollen; die Absicht ist hier keine andere, als die Wahrheit niederzulegen, daß der Choral für die kirchliche Erbauung durch Musik keineswegs als erschöpfend anzusehen ist. Betrachten wir nun die unzählig wiederholten Kritiken über die Unvollkommenheiten des Choralgesanges in den Gemeinden etwas näher, so finden wir unter andern auch den eben berührten Mangel an Uebereinstimmung des Textes, des besungenen Gegenstandes, Festes ꝛc. mit dieser und jener Melodie gerügt, dabei aber die Schwierigkeit des Besserns hierin nicht verhehlt. Demzufolge entsteht die natürliche Frage: wie fern dürfen wir auf Vollkommenheit in diesem Punkte hoffen, und wie lange sollen wir uns mit dem unvollkommenen Choralgesange, unter Ausschließung aller übrigen Musikgattungen, begnügen? — Der Dichter allein wird nicht aushelfen, ein ungelehrter, nicht selbst mit Dichtertalent begabter Komponist ebensowenig, und — wo würde am Ende die Gemeinde gefunden werden, die sich der unvermeidlichen Umgestaltungen und Veränderungen der Melodie, je nach dem Inhalte der Strophen, bemeistert hätte? Es giebt Tongelehrte, die da behaupten, es sei der Würde des Chorals zuwider, Dissonanzen in der harmonischen Begleitung hören zu lassen. Diese Ansicht hat — wir glauben, glücklicherweise — eben keinen bedeutenden Anklang gefunden, und wenn man erwägt, daß die Elemente aller schönen Kunstanschauung durchaus nicht auf ein einziges Prinzip zurückgeführt werden können, daß es deren zwei ursprüngliche giebt, wie z. B. in der Malerei, Licht und Schatten, in der Baukunst, Räumliches

und Raumerfülltes (Säule und Säulenzwischenraum), in der Bildhauerei ebne und unebne Fläche (Vertiefung, Erhöhung), so auch in der Musik, Konsonanz und Dissonanz, — so dürfte die Grundlosigkeit jener Ansicht schon aus der Betrachtung einleuchten, daß ohne Konsonanz und Dissonanz überall nichts Musikalisches von Bedeutung zu Stande kommen kann. Selbst in einem ausdruckslosen Satze, aus lauter Dreiklängen und Sextakkorden, werden die unvollkommenern (Sexten) Akkorde als schwache Stellvertreter der Dissonanzen gefühlt werden, und eine Tonkomposition ohne alle Dissonanzen würde keiner Nüancen, keiner Kadenzen fähig sein, sie würde einem Gemälde ohne Schatten gleichen. Die Anhänger jener Meinung glauben, daß die Dissonanzen zu sehr den Charakter der Leidenschaftlichkeit an sich tragen, um dem Chorale beigemischt zu werden; es scheint aber als würden die Graduationen, denen sowohl die Dissonanzen als das Leidenschaftliche selbst (im weitern Sinne) unterliegen, hiebei nicht gehörig beherzigt. Es giebt unzählige Grade der Lebendigkeit, der Bewegung, der Richtung und des Wechselns in der gemüthlichen Region des Menschen, und vom leisesten passiven Gefühl, durch den zur Reaction überleitenden Affekt hindurch, bis zur übermächtigen Leidenschaft hinauf, sind die Abstufungen in Ton (Farbe), Rhythmus, Modulation und Fluctuation nicht zu zählen. Jene Musikgelehrten sagen: die Heiligkeit des Orts (der Kirche), sowie des Gegenstandes menschlicher Verehrung und Anbetung, verbiete jede leidenschaftliche Aufwallung. Ist denn aber die religiöse Freudigkeit und Betrübniß, der Seelenmuth, der Kleinmuth, die Bitte, der Dank, etwa nicht Wirkung eines mehr oder minder bis zur Thatfertigkeit bewegten Gemüthes?

Sollten wohl Gellert, Bürde, Cramer, Uz, Hölty, Voß, Stollberg, Klopstock, Mahlmann, Münter, Niemeier, Spalding und ihre beliebten Vorgänger, bei ihren geistlichen Liederdichtungen, bei ihrem Fleiße im Versbau, im metrischen und declamatorischen Accent, daran gedacht haben, daß man einst der Harmonie zumuthen werde, ihren Gedanken die besten Schwunghebel für das religiöse Gemüth zu entreißen? — Zwar könnte man einwenden, daß die in der Charwoche von den Sängern der Kapelle zu Rom alljährlich vorzutragenden Tonwerke, z. B. Palestrina's **stabat mater**, Allegri's und Leo's **miserere** u. a. fast durchgängig nur mit konsonirender Harmonie behandelt sind, und daß gleichwohl der Ruf ihrer ungemeinen Wirkungen von jeher begründet und unbestritten geblieben ist. Hierauf muß man antworten, daß gerade jene Männer den Wendepunkt von der frühern, auf Mathematik gestützten kontrapunktischen Tonkombination zu der freiern, dem Texte sich anschließenden, ausdrucksvollern Tonsetzung bezeichnen, daß sie es waren, die der vormaligen, allem metrischen und rhythmischen Gefühl entsagenden Canonic in der Musik entgegen arbeiteten, und den Anspruch jedes kunstempfänglichen Geistes auf gefällige und edle Versinnlichung der poetischen Sprache durch Melodie und Harmonie zu rechtfertigen trachteten. Die Armuth des Tonsystems ihrer Zeit erlaubte jenen Meistern nicht, die reichern Quellen der Harmonie so zu benutzen, wie es ihren Nachfolgern gelungen ist; sie beschränkten sich daher auf die zu jener Zeit bewährten und erlaubten Akkorde, sowie auf die Modulation, die ihnen die bestimmte Zahl der Kirchentonarten (etwa vier bis sechs authentische und eben so viel plagale) darboten. Uebrigens ist von der vielgerühmten Wirkung jener Tonstücke zu

bemerken, daß sie — die Neuheit zu ihrer Zeit abgerechnet — nicht der magischen Kraft einer gleichsam inspirirten musikalischen Tonsprache ganz allein zuzuschreiben ist, sondern, daß der Haupteffect von den Sixtiner Sängern, als Organen der trefflichen Componisten, durch den Vortrag herbeigeführt ward. Glaubwürdige Berichte sagen uns, daß die Sänger außerordentlich rein und sauber intonirten, mit großer Zartheit vortrugen, unter steter Berücksichtigung des An- und Abschwellens, der Beschleunigung und Verzögerung, und daß unter der Bezeichnung: **certe espressioni e gruppi** manche Schönheit und Ausdrucksweise traditionell sich fortgepflanzt hat. Wir dürfen glauben, daß diese Kunstdarstellungen nur an Ort und Stelle gehörig gegeben und empfangen werden konnten, wovon uns unter andern der bekannte Versuch mit dem Allegrischen Miserere am Hofe Leopolds I. (s. vorj. Einldsbl. S. 4) ein Beispiel giebt. Hiezu kommen noch die auf die Empfänglichkeit der Versammlung so mächtig wirkenden Localumstände der Feier, nämlich die ganz schwarz behängte Kapelle, die in religiöser Beziehung schauerliche Nacht, das allmählige Auslöschen der Lichter, ein knieender Papst, kniende Cardinäle und Prälaten und eine ganze Versammlung auf den Knien. — Es leuchtet ohne Schwierigkeit ein, daß die beschränkte, den damaligen religiösen Componisten zu Gebote stehende Harmonie, die es nur mit wenigen Dissonanzen zu thun hatte, keine Anwendung auf ein gebildetes Publikum unserer Zeit verstattet, und daß ein heutigestages in jener Form versuchter Choralsatz keine erhebliche Wirkung leisten würde. Sehen wir vollends auf den Kunstwerth der Sänger jener Zeiten, so erhellt, daß an zweckmäßige Ausführung

eines Gemeindegesanges dieser Art unter uns gar nicht zu denken ist. So ward z. B. das berühmte Allegrische Miserere (eigentlich nur ein freier Choral) von jeher in der päpstlichen Kapelle Charmittewoch, Donnerstag und Charfreitag von zahlreichen Sängern bloß vierstimmig und ohne Instrumentalbegleitung, zum Theil mit wechselnden Chören, abgesungen, und die Vocalisten der römischen Schule mußten sich durch strenges Studium dazu befähigen. Sie widmeten täglich bloß der Intonation eine Stunde, eine andere Stunde war der Uebung von Trillern und Manieren zugedacht, eine dritte den geschwinden Passagen, eine vierte dem schönen und geschmackvollen Ausdrucke, und mehrere Stunden gehörten der Acustic und den Satzregeln an. Auch mußten sie von Zeit zu Zeit vor die porta angelica gehen, um gegen ein Echo zu singen, und aus den Reflexen das Gute oder Mangelhafte ihres Gesanges zu erkennen. So befremdend diese Strenge für manchen Laien sein mag, so bleibt es doch wahr, daß selbst ein gedehnter und langsamer Choralgesang, wenn er schön durchgeführt werden soll, vieljährige Schulübungen der gedachten Art voraussetzt. Aehnlicher Vorstudien bedarf der Organist zu einer charakteristischen Begleitung des Chorales, sowie zu den Vor- und Nachspielen. Dem Choralkomponisten muß, außer einer gründlichen Satzkunde, ästhetische Bildung, freie, vorurtheilslose Beurtheilung und Benutzung des heutigen Tonsystems und des Harmonieschatzes, und endlich die schöne Naturgabe einer der Würde des Chorals zusagenden, productiven Fantasie, eigenthümlich sein. Was in diesem Gebiete der melodischen und harmonischen Kunst geleistet werden mag, haben uns Luther, Senfl, Rumpf, Joh.

Walther, Wolf Heinz, H. L. Haßler, N. Herrmann, der geistreiche Tonmeister, Hofprediger N. Selnecker (richtiger Schellenecker) zu Dresden, H. Finck, S. Calvisius, ferner die Meister des 17. Jahrdts.: J. H. Schein, Joh. Rosenmüller, J. Schop, Joh. Krüger, Harsdörfer, D. Becker, Joh. Ad. Reincke und viele treffliche dem 18. Jahrhdt. und unserer Zeit angehörige Künstler gezeigt, von welchen letztern wir nur die Namen: Bronner, Bach, Telemann, Graun, Vogler, Kittel, Kühnau, Schicht, Chr. Fr. Endter († 1793 als Organist an unserer Hauptkirche), Schulz, Kunzen, Schwenke, Umbreit, Vierling, Fischer, Schneider, Rink, ausheben. Man würde indeß Gefahr laufen, das noch übrige Interesse am Gemeindegesange völlig zu untergraben, wenn man jene Ideale zum Maßstabe der Beurtheilung dessen, was sich von unsern Gemeinden als ausführbar erwarten läßt, gebrauchen wollte. Der bisher so häufig und laut ergossene Tadel über den schlechten Choralgesang mag ohnehin schon manches Glied der kirchlichen Versammlung bis zur gänzlichen Theilnahmlosigkeit am Gesange eingeschüchtert haben, und es ist klar, daß wir die Forderungen in dieser Hinsicht nicht überspannen dürfen. Die zahllosen — man möchte lieber sagen: die zielllosen — Angriffe sind, außer dem Obenangeführten, hauptsächlich gegen die singenden Gemeinden selbst, gegen die Organisten, Vorsänger und Choralbücher gerichtet. Jenem singt die Gemeinde zu derb, diesem zu unsicher und kleinlich; dem Einen spielt und begleitet der Organist zu künstlich oder unregelmäßig wild, dem Andern ist er zu einfach, schleppend und zaghaft; dem ist der Vorsänger beim Einleiten zu kräuselnd, dem zu monoton; das Choralbuch hält entweder die Kritik hin-

sichtlich der Urmelodie nicht aus, oder die Harmonie in bald zu leer, bald zu gesucht, und der Purist ergeht sich im Nachweisen verdeckter Quinten und Octaven, und dies oft ohne Rücksicht auf die anerkannten Freiheiten im drei- und vierstimmigen Satze, und ohne den höhern zur Zeit noch nicht grammatisch bestimmten Regeln der einzelnen Stufenverhältnisse zu der im Gefühl liegenden Tonscala nachzuforschen. Die Besserungsvorschläge erstrecken sich gewöhnlich auf Einübung der Choralmelodieen in den Stadtschulen, auf die Verwendung einiger Wochenstunden zum Gesangunterricht in den höhern Lehranstalten, auf die Anstellung guter Organisten und Cantoren, endlich auf neue Choralbücher, gedruckte Vorspiele, Nachspiele für angehende Organisten, wobei die sogenannten Zwischenspiele — richtiger: kurze Uebergangs- oder Einleitungssätze — nicht vergessen werden. Wenn man aber den Zustand der Kunst unter den für die Kirche Berufenen ernstlich ins Auge faßt, so sieht man sich natürlicherweise nach einer Centralschule zur Bildung künftiger Organisten und Cantoren um, wie nach einer Anstalt zum Behuf guter Singchöre. Der Organist ist größtentheils mäßig wo nicht schlecht besoldet, und er muß seine beste Einnahme vom Privatunterricht oder von der Schule hernehmen; dem Cantor geht es nicht besser. Das bestehende Lehrerseminarium pflegt die Musik nur als Nebensache zu betreiben, und der dort zu erwerbende Gewinn geht im Allgemeinen selten über Bruchstücke vom Generalbaß und das Abspielen vierstimmig gesetzter Choräle hinaus; es fehlt an lebenden Mustern oder an Gelegenheit zur Einführung in die eigentliche Practic an Ort und Stelle. Was die Gemeinde betrifft, so besteht sie aus Laien, die höchstens nur

ihre Melodie einigermaßen richtig mit der Orgel abzusingen gelernt haben; jeder dem es um wahre Theilnahme am Gesange zu thun ist, erhebt seine Stimme, wie er sie von der Natur empfangen hat, ohne sich mit der Frage zu ängstigen, ob sein Gesang der Gesammtwirkung vortheilhaft oder nachtheilig sein möge. Ihm besonders wäre der Mustergesang eines guten Chors zu wünschen, denn woher soll er das Ideal eines wohlgeführten Gesanges nehmen? — Wenn man den Eindruck eines guten Chorals, wie er in unserer Zeit von einer städtischen Gemeinde mit Billigkeit gefordert werden kann, nicht überschätzen will, so wird man zugeben müssen, daß der Gemeindegesang, wenn er gleich ein integrirender Theil unsers Gottesdienstes bleiben muß, dennoch durch anderweitige Uebungen aus dem Gebiete der Tonkunst kräftig und ernstlich zu unterstützen ist. Eine tüchtige Chorschule dürfte daher in jeder einigermaßen bedeutenden Stadt ein dringendes Bedürfniß der Gegenwart sein. Die Ueberreste der ehemals so sorgfältig ausgebildeten Chorschüler sind so geringfügig, und ihrem ursprünglichen Zwecke so wenig entsprechend, daß sie kaum noch zur Unterstützung und Leitung der Gemeinde, zum Einhelfen bei ungewohnten Melodien, brauchbar sind; woher sollte sich der Eifer zum Gutsingen bei ihnen einfinden, da sie der Orgelharmonie nicht vorgreifen dürfen, und also nichts zu thun haben, als den Choral homophonisch mit der Gemeinde durchzusingen? Die Wiederbelebung dieser Chöre würde übrigens weit weniger Schwierigkeiten in dem dazu nöthigen Aufwande finden, als in der bisherigen geringen Neigung, unsere Kirchen mit denselben zu versorgen, und die Sänger mit passenden Chorvorträgen zu beschäftigen. Zu diesem Behufe müßte

vor allen Dingen die der öffentlichen Wohlthätigkeit anheimgefallene Jugend (aus den Waisenhäusern, wie u. a. seit 1811 in Stuttgart) herbeigezogen, der Cantor, in Verbindung mit dem Organisten und nöthigenfalls mit mehreren dazu Befähigten, gegen angemessene Vergütung, mit dem Unterrichte der Chorschüler beauftragt werden; auf keinen Fall aber wäre diese Angelegenheit als Nebensache zu betreiben. Man irrt sich gewiß, wenn man auf dem hergebrachten Wege dem Gemeindegesange zu seiner Weihe zu verhelfen glaubt. Ohne Abwechselung in unserer musikalischen Liturgie, ohne Zuziehung der übrigen bekannten, dem Chor ausschließlich angehörigen Gesangweisen, wird das Interesse am bloßen Choral endlich ersterben; dies würde sogar dann der Fall sein, wenn man sich eine Gemeinde aus lauter Kunstsängern und Dilettanten zusammensetzen könnte, die unter einem vollkommenen Organisten ihren Gesang auf die erwünschte Höhe der Vollendung gebracht hätte. Die Gemeindeglieder würden eine gewisse Einseitigkeit im Gebrauch ihrer mühsam erworbenen Fertigkeit mit der Zeit sich nicht abläugnen, sie würden, höherer Leistungen fähig, sich bald nach den leider vergessenen Responsorien, Wechselchören, Motetten und andern harmonisch melodiösen Ausfüllungsgesängen umsehen. Wie die Sachen gegenwärtig stehen, wird der Tadel über das Singen in der Kirche stets seine Nahrung finden, und sich unter andern fortwährend in einer Fluth von Choralbüchern Luft machen, die man uns Jahr auf Jahr bietet, ohne auf etwa in Manuscript vorhandene gute Choralbücher, von der Hand manches trefflichen Organisten, Bedacht zu nehmen. Wir vermessen uns keineswegs, jene rasch auf einander erscheinenden Melodiensammlungen zu beurtheilen,

oder ihren Werth zu schmälern; wir sind aber der Meinung, daß mit diesen stets erneuerten Arbeiten, wenn auch aus der Feder schätzbarer Organisten, für den beabsichteten Zweck wenig oder nichts erreicht werden wird, und wir können diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne dem schon obenerwähnten, 1793 verstorbenen, ausgezeichneten und gründlichen Organisten der hiesigen Hauptkirche, dem unter seiner Gemeinde so beliebten Führer des Chorals, dem unvergeßlichen Lehrer in der Kunst durch die Orgel zu erbauen, ein schuldiges Opfer der Dankbarkeit zu bringen. „Christian Friedrich Endter" (s. Gerbers neues Lexicon, Leipzig 1812, Bd. 1, S. 35 u. 36), „zuletzt Organist an der lutherischen Hauptkirche zu Altona, ward 1728 [zu Buxtehude?] geboren. Er legte den Grund in der Musik, „und besonders im Orgelspielen, bei dem damals berühmten Organisten an der Petrikirche, Namens Pfeiffer, „zu Hamburg, und bildete sich theils durch den Unterricht dieses würdigen Mannes, theils durch den Umgang mit geschickten Tonkünstlern, unter welchen er besonders Adolph Carl Kunzen unter seine Jugendfreunde „zählte, zu einem gründlichen Harmonisten und vorzüglichen Orgelspieler für Kenner und Liebhaber. Auch „wurde er schon in seinem 18. Jahre, 1746, Organist „zu Buxtehude, und 10 Jahre darauf, 1756, erhielt „er den Ruf nach Altona. Während der 37 Jahre, „welche er hier verlebt hat, ist die Komposition und „das Studium des reinen Satzes sein beständiges Geschäft gewesen, über welchen letzteren er auch in der „Handschrift einige Ausarbeitungen hinterlassen hat. In „seinem 65. Jahre reiste er, um seine zerrüttete Ge-

„sundheit wieder herzustellen, nach Buxtehude zu sei„nem Bruder [dem Arzte], starb aber daselbst an den „Folgen eines Schlagflusses, am 26. Mai 1793. Außer „seinen Liedern zum Scherz und Zeitvertreibe, die 1757 „zu Hamburg gedruckt wurden, ist weiter nichts von „seinen Kompositionen öffentlich bekannt geworden, wo„von indessen vieles in Manuscript übrig ist, darunter „eine Krönungscantate auf den König von Dänemark „vom Professor Henrici, in lateinischer Sprache, und „zu Altona 1767 aufgeführt, merkwürdig ist. S. hamb. „Korresp. 1793, Nr. 90.“

Das in der obigen Gerberschen Nachricht nicht genannte, vorzüglichste Werk unsers Endters ist unstreitig ein in Manuscript, als Eigenthum der hiesigen Hauptkirche, vorhandenes, nach dem neuen Gesangbuche von 1781 vervollständigtes Choralbuch, welches seiner unbestreitbaren harmonischen Richtigkeit und Brauchbarkeit wegen nie hätte verdrängt werden sollen. Endter hatte, bei seiner frühen Bekanntschaft mit dem Gesange der hiesigen Gemeinden, und in der Nähe des hamburgischen Kapellmeisters C. P. E. Bach, Mittel genug in Händen, die schon bekannten Melodieen nach dem Bedürfnisse seiner Gemeinde einzurichten und nöthigenfalls abzuändern; seine Kunsteinsicht, sein Geschmack, sein religiöser Sinn, seine eifrige Sorge für die Erbauung der Gemeinde befähigten ihn nicht allein zu einer solchen für manchen schwächern Kunstgenossen allerdings bedenklichen Arbeit, sondern sie sicherten ihn auch vor Mißgriffen, denen der bloß gelehrte Musiker in vorkommenden Ausgleichungsfällen nur zu sehr ausgesetzt ist. Endter hat unsers Wissens keinen kritischen Commentar zu seinem Choralbuche hinterlassen; wir dürfen aber

an seinem Vermögen dazu nicht zweifeln, da er zahlreiche und starke Hefte, voll von Notizen über interessante Gegenstände seines Faches, hinterlassen hat, die leider nicht in musikalische Hände übergegangen sind. Dieses Choralbuch, das — wahrscheinlich nur darum, weil es keinen Vertreter fand — dem 1803 in Schleswig und Holstein eingeführten, gedruckten Kittelschen Choralbuche weichen mußte, konnte gleichwohl in der Folge nicht ganz aus der Hand gelegt werden, weil der als letztlebender Schüler Seb. Bachs berühmte, als großer Techniker überall gewürdigte Kittel manches Mißverhältniß zwischen der von ihm bearbeiteten Melodie und dem Liedertexte — wahrscheinlich in der Eile — übersehen hatte. Dem Endterschen Werke ist besonders nachzurühmen eine schöne, der Urkomposition möglichst treue, zeitgemäß und geschmackvoll cadenzirende Melodie, ohne die, unsers Bedünkens, in eine Choralvorschrift nicht gehörenden Durchgangs- und Zwischennoten, ferner eine natürliche oder eine dem melodischen Gefühle stets nachgehende, dabei reine Harmonie. Einige von ihm selbst zum Behufe des neuen Gesangbuches verfaßte Melodieen sind voll des wärmsten Ausdruckes, und tragen ganz das Gepräge einer selbstständigen unter der Leitung großer Muster gereiften Fantasie. Endter schrieb sein Choralbuch für sich und zugleich für angehende Organisten aus einer guten Schule, und er legte zu dem Ende den in halben Noten ausgeschriebenen Melodieen nur einen bezifferten Baß unter. Diese Art den Choral zu notiren hat den Vorzug, daß sie leicht zu übersehen ist, und den Organisten an seinen nächsten Beruf, die Fertigkeit im Generalbaßspielen, gehörig mahnt; denn ein anderes ist es, ein Choralbuch für absolute Anfänger

(Stümper), etwa auf dem Lande, oder für kleine, arme Gemeinden schreiben, — ein anderes, einem schon gebildeten, schulfertigen Organisten ein Melodieenbuch an die Hand geben, zu dem er die Harmonie nach Umständen selbst verändern und die Mittelstimmen finden mag und soll. Manche Gemeinde singt die beliebten und in neuern Choralbüchern so verschwenderisch eingelegten melodischen Zwischennoten gern und unausgesetzt, dagegen hört man sie in einer gewähltern Kirchenversammlung schon seltener oder wenigstens in leichterer Haltung als die harmonischen oder Haupttöne. Wenn jene Durchgangstöne den rohern Gemeinden durch den Organisten stets, als zur Melodie gehörig und in gleicher Geltung mit den Hauptnoten, vorgespielt werden, so verliert sich nicht allein der Character der Melodie, sondern diese Verzierungen arten gewöhnlich in geschmacklose Verbrämung aus, wie man dies aus den Ueberresten des Currendengesanges (von Waisen- und Armenkindern) noch bis auf den heutigen Tag beurtheilen kann. Der Organist, der diese im Choralbuch aufgeführten Durchgangsnoten (gewöhnlich Achtel gegen die Hauptviertelnoten, oder Viertel gegen die halben Hauptnoten) in der gegebenen gleichen Geltung abspielt, geräth in Gefahr, eine gebildetere Gemeinde zu verwirren, ihr den klaren Eindruck der Melodie zu entziehen, und dadurch den Ausdruck zu verschwemmen; ungewohnte Melodieen, in dieser Art begleitet und vorgetragen, werden gewöhnlich, selbst von empfänglichern Gemeinden, mit Unsicherheit nachgesungen, daher dann ein denkender Organist dergleichen Noten in abgekürzter Geltung und leicht, ohne Gewicht vortragen wird. Außerdem können sie den angehenden Contrapunktisten beim Vorspielen

der Melodie irre leiten; sie sind als stehende Noten dem Ausdrucke nicht immer gleich angemessen, und schon dieserwegen eben nicht zu billigen. Unser Endter beurkundete in seinen characteristischen Vorspielen wie im Durchspielen des Chorals einen großen Reichthum an Harmonie, eine ungemeine modulatorische Gewandtheit und Sicherheit, und sein ganzes Spiel zeigte von Begeisterung und zugleich von besonnener Auffassung des im Liedertexte herrschenden Gedankens und Gefühls; seine Präludien während der Communion waren erwekkend und rührend. Da er stets den Zweck seines Wirkens im Auge und im Herzen hatte, so prunkte er nie mit gelehrter Canonic, er hielt aber demungeachtet seinen Hauptgedanken fest, und entwickelte ihn geschmackvoll, für den gebildeten Laien und Kunstkenner gleich interessant. Die Gemeinde sang unter seiner Leitung wie es von einer gemischten Versammlung unserer Gegend zu erwarten war; Aufmerksamkeit und guter Wille, der klaren und sichern Orgelleitung zu folgen, ließen sich nicht verkennen. Es wäre wohl zu wünschen, daß das Werk des würdigen Mannes, der gewiß bei manchem bejahrten Mitgliede unserer Gemeinde noch in ehrenvollem Andenken lebt, als Eigenthum der Kirche angenommen, einregistrirt und nach Umständen wieder in Gebrauch genommen würde. Endters Kenntnisse von dem Bau und der Einrichtung der Orgel waren seiner Liebe für dies großartige Instrument gleich, und einer seiner betrauten Schüler bezeugt noch jetzt die vielfältigen Opfer, die er der Verbesserung des zum Theil sehr mangelhaften Pfeifenwerks unserer Hauptorgel aus eignen Mitteln brachte. Dabei verstand er durch geschickte Registratur die Schwächen seiner Orgel zu verbergen, und ihr die

rechte Sprache abzugewinnen, wodurch sie zum eigentlichen Organ christlicher Andacht und Erbauung erhoben wird. Wir glauben unsere bisherigen, dem trefflichen Manne aus dankbarem Herzen gewidmeten Worte nicht besser enden zu können, als durch folgende kurze Characteristic aus der obenangeführten Großheimschen Schrift, S. 105, die in dem was sie fordert, so ganz ihre Anwendung auf den verewigten Endter findet. „Der Organist nimmt neben dem Komponisten den ersten Platz „ein, und ist nur ein Automat, vermag er nicht seiner „eignen Fantasie freien Lauf zu lassen, und ihr zu gebieten nach Zeit und Umstand. Seine Kapellisten, die „Register der Orgel, sind ihm unterthan, und nur „dann, wenn er diese in Schatten und Licht zu gestalten versteht, und mit dem Kontrapunktisten den Aesthetiker verbindet, ist er würdig das Organ zu leiten, „durch welches der Mensch mit der Gottheit zu reden „trachtet, in Preis, Dank und innigem Flehen.“

Was vermögen aber Choralbücher, deren Vervielfältigung man jetzt sich so angelegen sein läßt, was vermögen Organisten und Cantoren, was vermag endlich selbst der beste Wille der Gemeinde zur Hebung des Choralgesanges Großes beizutragen, so lange in unserer musikalischen Liturgie alles ausschließlich auf diesen Gesang beschränkt bleibt. Die Gemeinde bedarf guter Muster und Vorbilder, sie kann in ihrem eignen Gesange nicht den gehörigen Reiz, nicht die Erweckung finden, die zum idealen Aufstreben und Fortschreiten unerlaßlich ist, sie muß Gelegenheit finden, Gutes dieser Art, in der Kirchenhalle selbst, anzuhören. Es müssen — mit einem Worte — besondere Chöre eingerichtet und von der Kirche erhalten, es müssen die herkömmlichen Chorge-

sänge wieder eingeführt werden, wenn auch ohne künstliche Mitwirkung des Liturgen, falls er des Gesanges nicht mächtig sein sollte. Ohne uns hier in der Rechtfertigung dieser Forderung, aus der Sache selbst wie aus Luthers Vorschrift, zu wiederholen, begnügen wir uns einen Plan vorzulegen, dessen Benutzung und Verbesserung wir dem Ermessen unserer weisen und verehrten Behörden gern und geziemend überlassen.

Zuvörderst würde man sich nach einem festen Sängerstamme umzusehen haben, dessen Personal zunächst (wie seit 1811 zu Stuttgart) aus der Waisenhausjugend zu wählen wäre. Diesem Sängerstamme müßten nicht allein unsere Choräle drei- und vierstimmig eingeübt werden, sondern auch die sonst bei uns gebräuchlichen Responsorien, die ehemaligen Antiphonieen, denen sodann noch einige angemessene Motettengesänge als Introductionen oder Einschaltungen beizufügen wären. Bei Festmusiken hätte sich dieser Stamm mit den geschicktern Dilettanten unsers Gesangvereins (so lange dieser bestehen möchte) zu verbinden, wogegen von den letztern die dazu Fertigen sonntäglich jenen Stammsängern nach Gefallen beitreten könnten. Dabei würde aber die Einrichtung eines geräumigen Chorplatzes unerlaßlich sein. Dieser Chor wäre in unserer Hauptkirche am besten unter der Orgel anzulegen, so daß er etwa 15 bis 16 Fuß von der jetzigen Barriere vorspränge. Eine andere passende Stelle ließe sich für den Chor mit weit geringerem Aufwande im Norderkreuzflügel benutzen, dem man nur die hölzernen Scheidewände zu nehmen brauchte. Die erstgenannte durch neuen Vorbau zu erweiternde Stelle würde den Vortheil gewähren, daß der Stammsängerchor nebst dem Cantor seinen Platz stets in der Nähe der Orgel be-

hauptete, wogegen im letztern Falle die sonntäglichen Sänger mit dem Cantor auf einem der der Orgel zur Seite liegenden Chöre verbleiben, und bei Festmusiken zwischen diesem und dem Festchore hin und her wandern müßten. Ohne eine solche der mehrseitigen Benutzung des Kunstgesanges zusagende Einrichtung dürften unsere Festmusiken, die bis jetzt auf dem solchen Leistungen eigentlich fremden Altarsvorplatze ausgeführt werden, nie den Charakter einer eingreifenden kirchlichen Feierhandlung gewinnen. Es sind der Inconvenienzen hier zu viele, und die Sache hat ihre zu zarten Seiten, als daß wir uns auf ein Detail dieser Art einlassen möchten; wir dürfen indessen nicht verhehlen, was uns hin und wieder bemerkt wird, daß nämlich die bisherige Form dieser Festleistungen einen theatralischen Anstrich mit sich führe. Was nun die Kosten des Baues betrifft, so würden diese wahrscheinlich durch bekannte Freunde des veredelten Kirchengesanges unter uns ohne Schwierigkeit aufgebracht werden können. Was aber die Erhaltung sowohl der vorgeschlagenen Kirchensänger, als der Festmusiken selbst betrifft, so dürfte eine freiwillige Subscription, in Verbindung mit einer äußerst mäßigen jährlichen Abgabe an die Kirchenkasse, zu versuchen sein, und eine Summe von etwa 800 bis 1000 Mk. Courant würde vor der Hand zur Erreichung des Zweckes hinreichen. Wir glauben — uns aller Anmaßlichkeit begebend — einer Gemeinde von mehr als 16000 Bekennern des Lutherthums nichts Ungebührliches zuzumuthen, wenn, zur Realisirung der fraglichen, so zeitgemäßen Angelegenheit, der Beitrag jedes Individuums auf jährlich $\frac{1}{4}$ bis 1 Schill. Courant angeschlagen würde, woraus eine Summe von 750 bis 1000 Mk. Ct.

alljährlich erwüchse. Sollten dabei einige ärmere in sich zahlreiche Familien noch zu verschonen sein, so würden sich doch ohne Zweifel wohlhabende und bemittelte Familien genug finden, um einen solchen Ausfall zu decken. Ueber die Verwendung jener 750 Mk. Ct. ꝛc. erlauben wir uns folgende Berechnung vorzulegen. Für die Instrumentisten zum Behuf jeder Festmusik: 100 Mk. Ct., deren verhältnißmäßige Vertheilung dem Cantor zufällt; dies bringt für drei Festmusiken die Summe von 300 Mk. Ct. Der Cantor erhält für seine Leitung und Besorgung dieser Feiermusiken 100 Mk. Ct. Der Unterricht, sowohl im Waisenhause als im Gesang-Dilettantenvereine, wird — vom Cantor mit Zuziehung unterrichteter Gehülfen beschafft — den Rest der obigen Summe erledigen.

Der Gesang-Dilettantenverein, der gleich nach dem dritten Reformationsjubel (d. 31. Oct., 1. u. 2. Nov. 1817), bei welchem die Allerhöchst verordnete dreitägige Musikfeier aus Mangel an tüchtigen Sängern nur mittelmäßig ausgeführt werden konnte, seine Entstehung nahm, sah sich bald genöthigt, zu hinreichender Befähigung der eingetretenen Bildlinge die nöthigen Uebungen unter Begleitung des Orchesters zu veranstalten, und benutzte demzufolge im nächsten Winter 1818 bis 1819 ein verhältnißmäßig nur kleines Privatlocal, in welchem sechs musikalische Unterhaltungen gegeben wurden. In den beiden folgenden Wintern öffnete das hiesige Museum sein Local dem Vereine, der aber wegen unausgleichbarer Inconvenienzen — hauptsächlich in Hinsicht der zu produzirenden eigentlichen Kunstsänger — nach jener Frist sich nach einem andern Konzertsaal umsehen mußte. Dieser ward für das Wintersemester 1821 und 1822 in dem untern

Locale der hiesigen hochwürdigen Freimaurerloge gefunden. Nach jener Zeit haben die erwähnten Konzertleistungen, bald mit vollständigem Orchester, bald unter Weglassung der sogenannten Blechinstrumente (Posaunen und Trompeten) regelmäßig in der 1822 erbaueten Tonhalle, sechsmal jeden Winter stattgehabt. Da wir, wie jedes unserer Einladungsschriftchen beweist, von jeher nur darnach getrachtet haben, der Kirche durch unsere Bestrebungen nützlich zu werden, so sind wir vorzugsweise zweien Richtungen in unserm Wirken nachgegangen. Die eine gilt der Beurkundung unsers Kunstberufs zur Ausbildung guter und brauchbarer Sänger, sowohl für Chor- als Sologesang, vermittelst einer guten Schule; die andere jener Richtungen legt uns die Pflicht auf, unsere Dilettanten gehörig zu beschäftigen, aufzumuntern, sie mit den Wirkungen des Orchesters auf praktischem Wege vertraut zu machen, und sie so durch Anwendung des Erlernten, durch den zum Vorschreiten unerlaßlichen Wetteifer, sowie durch Entkräftung alles Befremdenden, Störenden und Schüchternheit Erregenden, zu einer erwünschten Stufe der Reife in Fertigkeit, Haltung und Festigkeit zu führen. Ueber den ersten Punkt steht uns selbst kein Urtheil zu, indessen fühlen wir uns in Beziehung auf die Quellen, aus denen wir schöpften, wie auf unsern angewandten Fleiß beruhigt. Was den zweiten Punkt anbetrifft, so haben wir eine opfervolle Zeit von sechzehn Jahren hinter uns, scharf bezeichnet theils durch fast unübersteigbare Hindernisse und Hemmungen, theils durch halbes, einseitiges Gelingen; der Blick auf die Folgezeit kann uns aus dem Grunde nicht erheitern, weil zu unserm Fortbestehen bis jetzt sich keine andere Mittel als die bisherigen

Privatopfer anfinden wollen. Sollen wir aber in unserer gegenwärtigen Lage nicht alle Hoffnung niederschlagen, so müssen wir uns gefaßt halten, gerade die Konzertleistungen entweder zu beschränken, oder nach Umständen ganz einzustellen, sobald die Kosten derselben mit dem zum Unterrichte erforderlichen Aufwande in gar zu herbe Collision treten sollten. Unsere Gehülfen beim Gesangunterrichte, dem wöchentlich acht Stunden unentgeltlich gewidmet sind, waren bis jetzt solche, die das Ihrige in unserm Institute selbst erlernt hatten. Wenn wir hier auf Erinnerungen stoßen, die wir gern in Vergessenheit stellten, so müssen wir doch das selbst im kleinsten Wirkungskreise herrschende allgemeine Gesetz nicht verkennen, daß die Civilisation mit ihrem veredelnden Einflusse auf Gesinnung und Sitte ihre beste Nahrung aus dem Farbenbilde saugt, welches ihr der Spiegel der Geschichte aus derjenigen vergangenen Zeit, die wir die rohere nennen, vorhält. Können wir nun einerseits nicht verhehlen, daß wir allerdings Beispiele der Nichtbeachtung des Empfangenen, der Versagung billiger Erstattung durch verhältnißmäßige Opfer vor uns haben, so richten wir dagegen ein desto heitereres Auge auf die reichlichen Proben schöner, treuer, unverdrossener Theilnahme und Beihülfe, wodurch es möglich geworden ist, den Unterricht bis hiezu ununterbrochen fortzusetzen. Wir müßten dem natürlichen Billigkeitsgefühle wie dem Begriffe von Gerechtigkeit entsagen, wenn wir uns einen Augenblick der Pflicht entziehen wollten, jenen für das Wohl und den Frieden in unserer kleinen artistischen Colonie bedächtigen, so thätig wirksamen Freunden und theuern Scholaren, nach mehrjährigen Beweisen ihres schönen Opfersinnes, eine angemessene Vergütung nach Kräften zuzuwenden.

Wir sehen uns hier bei einem Standpunkte angelangt, von welchem aus wir das Interesse der geehrten Mitglieder unserer Beförderungsgesellschaft in so ernstlichen als freundlichen Anspruch zu nehmen uns erlauben. Die mehrsten dieser unserer geschätzten Kunstfreunde haben uns bisher durch Konzertsubscription im Stande erhalten, unsere Dilettanten zweckmäßig zum Behufe beliebter Kunstdarstellungen zu beschäftigen und einzuüben, wofür wir ihnen unsern anerkennenden und herzlichen Dank entgegen tragen; ja wir haben von einigen so reichliche Beiträge erhalten, daß die Glut unsers Dankgefühls sich nur durch Blick und Handdruck Luft zu machen weiß. Theurer indessen als die Gabe selbst ist uns die wirksame Theilnahme an dem Zwecke unserer Arbeiten durch Zusprache, Rath und That. Unsere Gesellschaftsversammlungen blieben bisher zu unserer Betrübniß unbesucht, und oft mußten wir die Entschuldigung von den Mitgliedern hören, daß der Mangel an Kunsteinsicht Veranlassung sei, uns ihre Gegenwart vorzuenthalten. Darauf kommt es indessen hier gar nicht an, und wir möchten in Folge des Gesagten Alle, die uns mit ihren Namen und ihren Beiträgen beehren, bescheidentlichst zur Mitberathung auffordern, theils um mancher hier im Verfolge noch zu berührenden Inconvenienz vorzubeugen, theils um die Bahn zu bestimmen, auf der wir von nun an mit Sicherheit fortwandeln mögen. Die Hauptfrage ist folgende. Wenn in unserm Kirchenrituale, wie es seit einer Reihe von Jahren, mit Ausschließung des Responsorien- und Chorgesanges, sonntäglich beobachtet wird, gar keine Aenderung, kein Wiederaufnehmen des so erweckenden Introductions-, Antiphonieen-, Responsorien- und Motettenge-

sanges zu hoffen steht, wenn uns nicht, in Verbindung mit dem Cantor, der Einfluß auf einen Kirchensängerstamm anvertraut, wenn kein passender Chorplatz eingeräumt, keine Kasse zur Bestreitung des Nöthigen angewiesen werden soll, so bleibt dem Vereine der beste Boden zu einer fruchtbringenden Saat entzogen, und die wichtigere Hälfte seiner Lebensquelle verschlossen. Konzerte können für einen Verein wie der unsrige nie Hauptzweck werden, aus dem natürlichen Grunde, weil es hier an glänzenden Talenten in mannichfaltiger Beziehung fehlt, und ohne einen glücklichen, vielleicht schnell vorübereilenden Zufall lange noch fehlen wird. Unsere ganze Umgegend ist noch zu weit entfernt, die Tonkunst in ihre eigentlichen Rechte einzusetzen und ihren wahren Einfluß auf Bildung und Veredlung anzuerkennen, und somit dürfte dann auch das Konzert in der bisherigen Form, bis zur Wiedergeburt einer ächten Kirchenmusik unter uns, einstweilen als Gegenstand der Unterhaltung mehr der Zielpunkt einer technischen Virtuosität, als der würdige Sammelplatz zu ästhetischer Bildung aufstrebender Kunstdilettanten bleiben. Hiezu kommt, daß die Subscriptionssumme zur Deckung der Konzertkosten bei weitem nie ausreicht, daß für die Leistungen fremder und einheimischer Virtuosen gar keine Kasse erwachsen will, daß die Beleuchtung, Heizung, Localmiethe und Reparatur, der ganze Unterricht sammt Musikalien, auszuschreibenden Parthieen, lediglich dem Eigenthümer der Tonhalle zufallen, so daß auch von dieser Seite betrachtet, die Konzerte mit dem eigentlichen Zweck und der Subsistenz des Vereins in gar keinem Verhältnisse stehen. Es bleibt daher in Zukunft nichts übrig als für das erste und wichtigste Bedürfniß

des Vereins, nämlich für den Unterricht zu sorgen, und die nöthigsten Kosten dafür von den jährlichen Beiträgen der Beförderungsgesellschaft zu nehmen. Zur Berathschlagung über diese ökonomischen Gegenstände bedarf es nun ersichtlich nicht der Einsicht in das Kunstfach, dem wir uns gewidmet haben, sondern, nach vorläufiger Billigung des Zweckes, nur der reifen, erfahrungsmäßigen Beurtheilung dessen was in unserer Gemeinde — jetzt oder doch in wenigen Jahren — ausführbar scheinen möchte. Es thut dem Vereine in seinen äußern Beziehungen noth, daß der Einfluß auf die zeitgemäßen Ansichten im Publikum von der Bedeutsamkeit und Würde einer musikalischen Liturgie in Luthers Sinne so ergiebig wie möglich verbreitet werde. Was wir sonst noch über unsere innern Verhältnisse beizubringen haben, mag am kürzesten mit den Worten hier wiederholt sein, die wir zur Steuer der Wahrheit in Nr. 10 der hiesigen diesjährigen Adreß-Comtoirnachrichten einzurücken genöthigt waren. „Nach der „obigen (vierten Konzert-) Anzeige erlauben wir uns, „beim Beginn des zweiten dieswinterlichen Trimesters, „den geehrten Mitgliedern unserer Beförderungsgesellschaft, wie unsern übrigen geschätzten Freunden, die „Nachricht mitzutheilen, daß die Konzertsubscription für „den laufenden Winter der für den vorigen ungefähr „gleich ausgefallen ist, daß daher von dieser Seite unsere Hoffnung zum fernern Bestehen des Gesangvereins wenigstens nicht geschwächt ist. Es sind aber „von anderer Seite her Umstände eingetreten, die es „uns zur Pflicht machen, unsere Selbsterhaltung durch „unzeitiges Schweigen nicht dem Spiel des Zufalls zu „überlassen. Es scheint nämlich als würde der (in der

„Konstitutionsacte wie fast in jedem Programm klar
„bezeichnete) eigentliche Zweck unserer Vereinbarung,
„die religiöse Musik in der Kirche sammt dem ihr an-
„gehörenden Gesangunterrichte, in seiner Ueberwiegen-
„heit vor den unterstützenden Mitteln — konzertmäßiger
„Orchesterbegleitung und Gelegenheit zum Auftreten vor
„zahlreichen Versammlungen — von Vielen, je länger
„je minder, seiner wahren Bedeutsamkeit nach, gewür-
„digt. Wir haben in dieser Hinsicht zu beklagen, daß,
„bei Darlegung des Subscriptionsbogens im Septem-
„ber v. J., fünf zum Austritte geneigte bisherige Mit-
„glieder der Beförderungsgesellschaft ihren letzten Bei-
„trag von 12 Mk. Ct. für das laufende Jahr, zum
„größten Nachtheil der Gesellschaftskasse, plötzlich ver-
„weigerten. Außerdem hätte unsere letztgehaltene Weih-
„nachts-Kirchenmusik durch das unerwartete Austreten
„einer unserer befähigtern, unter der Macht unabweis-
„licher Verhältnisse stehenden, jungen Sängerinnen sofort
„verstummen müssen, wenn nicht durch einen glücklichen
„Zufall eine wackere Stellvertreterin kurz vor der letzten
„(Haupt-) Probe herbeigeführt worden wäre.“ [Dieser
schloß sich, unmittelbar vor der Aufführung selbst, noch
eine zweite freundlichst an.] „Um ähnlichen Mißgriffen
„möglichst vorzubeugen, erinnern wir an unsere Anzeige
„in diesen Blättern vom 30. März und 2. April 1831,
„wie an den in unsern letzten Einladungsblättern, S.
„67, allen Beikommenden gemeldeten Beschluß in der
„Generalversammlung vom 17. Septbr. 1831, vermö-
„ge dessen jedes zum Austreten geneigte Mitglied der
„Beförderungsgesellschaft gehalten ist, spätestens am
„1. Mai des laufenden Jahrs der Direction diesen sei-
„nen Entschluß anzuzeigen, widrigenfalls dasselbe

„den regelmäßigen Beitrag von 12 Mk. Ct. für das „nächstfolgende Jahr der Gesellschaftskasse schuldet. „Diese Verbindlichkeit gründet so sehr in der Natur „der Sache, daß kein Billigdenkender einen Anstoß da„ran nehmen kann. Wir müssen unsere dringenden „Wünsche dahin aussprechen, daß uns bald möglichst „junge Freunde der Tonkunst von guten Naturanlagen „zum Gesange in größerer Anzahl wie bisher zugehen, „daß die rohen Eingriffe leidenschaftlicher Willkühr un„serm friedlichen Wirkungskreise von nun an auf im„mer fern bleiben mögen, — daß endlich unserm funf„zehnjährigen unverdrossenen Streben, der Kirche zuzu„wenden, was ihr noch am letzten Reformationsjubel „so fühlbar mangelte, derjenige Grad allgemeinerer Aner„kennung unter uns zu Theil werden wolle, auf wel„chen der gute, zu jedem erschwinglichen Opfer fertige „Wille, ohne zu erliegen, den Anspruch nicht aufge„ben darf." —

Die obigen Worte veranlaßten einen Aufsatz in ei„nem hiesigen Wochenblatte über unsern Gesang-Dilettan„verein, gegen den wir nichts einzuwenden haben, als etwa die Bemerkung, daß wir die uns anempfohlene Behutsamkeit bei der Aufnahme von Gesangbildlingen längst im Auge gehabt haben. Da aber vortheilhafte Singanlagen in unserer Gegend eben nicht häufig vor„kommen, so haben wir uns von jeher dem Prinzip des Limitirens hingeben müssen. Es gilt bei uns um die oppositorischen Extreme: Sein oder Nichtsein. Was das „Besseres machen" anlangt, so haben wir auch hierin, da die Vereinbarung so mannichfaltiger, zum Theil heterogener Elemente, vielfältige Schwierigkeiten fand, das Extreme in unsern Aussprüchen vermeiden müssen.

An Fleiß und Eifer beim Einüben der Singparthieen fehlt es nicht, und die Kompositionen, an denen wir uns versuchen, stehen in einem so hohen Rufe, daß sie unserer Würdigung nicht bedürfen. Was hierin von uns geleistet werden kann, mag aus der wiederholten Darstellung der Spohrschen „letzten Dinge" beurtheilt werden. Die berühmtesten Musikakademieen und Kapellen werden solch ein Meisterwerk nicht unter vier bis fünf Hauptproben aufführen, und hinsichtlich der vorgängigen Sing- und Quartettproben dürfte man ihrer leicht ein Dutzend voraussetzen. Wir haben dies treffliche Werk fünf Jahre hinter einander als „Spirituel" gegeben, so daß nach gerade Sänger und Orchester sich mit einander recht verständigt haben. Das "tout ou rien" verträgt da, wo es auf behutsame Einführung einer Kunstdisciplin ankommt, keine Anwendung; das Gedeihen unserer Sache fordert reife Erwägung des unter den vorwaltenden Umständen Erreichbaren und — Geduld.

Wir knüpfen an diese Betrachtung noch eine andere, die Instrumentalausführung unserer Kirchenmusiken betreffend. Das Personal der befähigten Orchestermusiker in unserer Stadt reicht ungefähr hin, die Instrumentalparthieen in der Kirche zu besetzen, und wir schlugen die Vergütungskosten oben (S. 25) für jede Festmusik summarisch auf 100 Mk. Ct. an. Diese Berechnung ist unter Voraussetzung einer — schlechterdings unerlaßlichen — Quartett- und einer Generalprobe angestellt. Jeder Sachkundige, zumal wenn er selbst an der Spitze eines nur mäßig herangebildeten Musikpersonals steht, wird über die geringe Zahl dieser Vorbereitungen seinen Tadel mit Recht ergehen lassen, und wir haben nichts

zu antworten, als daß wir uns den Umständen fügen, zugleich aber den Wunsch aussprechen, daß in vorkommenden Fällen eine um etwa 50 Mk. vermehrte Summe zu Gebot stehen möchte. Eine Allerhöchste Verordnung vom 25. März 1803 (publicirt am 1. April durch das Königl. Oberpräsidium zu Altona) macht es den ansässigen hiesigen Musikern zur Pflicht, bei Kirchenmusiken unentgeltlich behülflich zu sein, und bewilligt ihnen dagegen eine Neujahrssammlung bei den Einwohnern der Stadt. Eine Vergütung dieser Art für tüchtige Orchestermusiker ist sicherlich nicht mehr an der Zeit, und steht mit den Ansprüchen, die man an ein solches Personal zu machen berechtigt ist, in gar keinem Verhältniß. Gerechte und billige Wünsche zur Abstellung dieses Uebelstandes haben sich schon lange vernehmen lassen; möchte doch ein glückliches Ereigniß auch dieser so herben Inconvenienz recht bald ein Ende machen. Noch einen bedeutenden Umstand dürfen wir bei dieser Gelegenheit nicht übergehen. Jeder Instrumentist, der in unserer Stadt als Musikus sich bürgerlich niederlassen will, muß sich verordnungsmäßig einer Prüfung des Cantors an der Hauptkirche, in Verbindung mit dem Organisten und einem der Magistratsherren, unterwerfen, und er erhält, falls er zur Orchesterbegleitung geschickt ist, seinen Antheil von dem Ertrage der bisherigen jährlichen Sammlung. Wir lassen die in jeder Hinsicht ungenügende Vergütungsweise vorläufig aus dem Gesicht, und bemerken, daß durch jene Verordnung zwar die eigentlichen Orchesterspieler in das Interesse der Kirche gezogen worden sind, daß aber dagegen auf die Sänger und Gesanglehrer unter uns, hinsichtlich ihrer Beziehung zur Kirche, bisher keine Rücksicht stattgehabt hat. Es wäre wohl

mit Recht zu erwarten, daß auch diese unter die, gegen billige Vergütung, der Kirche bei Feiergelegenheiten Verpflichteten künftig mit einbegriffen würden. Bekanntlich kommt beim Gesangunterrichte alles auf eine gute Schule an, sowie auf practische Kenntnisse der Stimmregister, und erfahrungsmäßige Geschicklichkeit, die Scholaren mit dem Gebrauche dieser Register und deren Uebergänge vertraut zu machen. Der Mangel dieser Geschicklichkeit hat schon manche Kehle um ihre Tüchtigkeit gebracht, und sogar durch übertriebene, unverständige Anstrengung den Brustorganen mancher Scholaren geschadet. Da bis jetzt jeder nach Belieben seine Talente zum Unterrichte in der delicaten Kunst des Gesanges dem Publikum darbietet, so wird es, in Betrachtung der Nachtheile und der Vergeblichkeit solcher Unternehmungen, äußerst wünschenswerth, daß diejenigen, die sich öffentlich als Lehrer im Gesange anzukündigen die Absicht haben, wenn sie nicht etwa anderweitig ihren Beruf dazu documentiren können, einer vorgängigen Prüfung unterworfen werden mögen. Auch hiezu wird der Verein in Verbindung mit dem Cantor sehr gern die Hand bieten, nicht etwa um sich ein Recht über gute — bereits als solche anerkannte — Sänger anzumaßen, sondern um jedem Kunstgenossen, der auf einige Gründlichkeit Anspruch machen kann, seine Stelle vor den Lernbegierigen im Publikum ohne alle Partheilichkeit anzuweisen. Es hält, bei der jetzt so vielseitigen Entwickelung der Musik in allen ihren Verzweigungen und Richtungen, schwer, den sonst so beliebten Unterschied zwischen italienischer, französischer und deutscher Tonkunst fest zu halten; der Charakter der melodischen Anmuth, der kräftigen Accentuation, der Verschmelzung von Har-

monie und Melodie, sowie der Tiefe und Innigkeit im Vortrage, mag wohl je länger je mehr aufhören das Eigenthum dieser oder jener Nation zu sein. Es giebt nur eine ächte Musik, nämlich die, in welcher sich alle Mittel zum edeln Ausdrucke schöner Gefühle gegenseitig die Hand bieten; jede gute Tonkomposition charakterisirt sich, je nach den zum Gegenstande gewählten Gemüthsbewegungen, in der Uebertragung des Ausdruckes an die vorhandenen Tonorgane der Stimme, der Instrumente, für sich allein oder beider zugleich. Sowohl das singende als spielende Personal muß seine Fähigkeit zum Vortragen einer charakteristischen und genialen Tonproduction theils aus einer gründlichen technischen Schule, demnächst aber, und vorzugsweise, aus einer naturgemäßen, ästhetischen Unterweisung, am besten durch den Mund eines guten und geübten Lehrers, schöpfen. Man bezeichnet auch die eben angeführten Lehrweisen mit den Namen: niedere und höhere Schule. Diesem zufolge werden dann auch die Lehrer zu qualificiren sein. Die Errichtung einer Centrallehranstalt, unter dem Titel eines Conservatoriums, in jeder großen Stadt und Landschaft, würde zur Ausbildung guter Tonpracticanten, zur Verbreitung guter Musik überhaupt, und zur Verhütung der so häufigen Ausartungen und Entstellungen im Kunstgebiete vorläufig das sicherste Mittel an die Hand geben. Die Kosten dieser Centralmusikschulen dürften, da die letztern im Verhältniß zur Bevölkerung und deren geringern oder größern Wohlstand einzusetzen wären, ganz erträglich ausfallen. — Wir empfehlen alle hier besprochenen Gegenstände der Aufmerksamkeit unserer befördernden Kunstfreunde, wie der beikommenden Verehrlichen Behörden auf das Bescheidentlichste, und glau-

ben nichts Berufswidriges zu thun, wenn wir — vor dem Uebergehen zu unserer noch nicht beendigten geschichtlichen Uebersicht der Kirchenmusik — den Liebhabern der Geist und Herz bewältigenden Orgel Kunde von der Verbesserung geben, die seit Kurzem an der Orgel unserer lutherischen Hauptkirche hieselbst ausgeführt worden ist. Es fehlte nämlich diesem Werke, das sich durch eine gute Disposition hinsichtlich des Gebläses, der Windvertheilung und des verhältnißmäßig richtigen Windladenbaues auszeichnet, dessen Pfeifenchöre aber vieles zu wünschen übrig lassen, an der sogenannten Schwellung. Diese Schwellung bezeichnet eine Vorrichtung, wodurch man den Orgelton an- und abschwellen lassen kann; die Erfindung derselben ging von einigen Versuchen aus, die unter andern durch den berühmten Organisten und Instrumentfabrikanten, J. A. Stein, zu Augsburg (geb. 1728), und früher schon durch Chr. G. Schröter, Organisten zu Nordhausen (geb. 1699), jedoch ohne entsprechenden Erfolg, angestellt wurden. Die Sache gelang endlich in England, und zwar auf sehr einfache Weise; das erste Beispiel soll in der Magnuskirche zu London gegeben worden sein. Man schloß nämlich ein zu diesem Zwecke bequem gelegenes Nebenpfeifenwerk in einen dichten Verschlag ein, an welchem (letztern) Klappen angebracht wurden, die, vermittelst eines durch den Fuß zu regierenden Hebelwerkes, geöffnet und geschlossen werden konnten. Eine glückliche Nachahmung ward an der Orgel der großen St. Michaeliskirche zu Hamburg durch einen Enkelschüler des berühmten Orgelbauers J. Silbermann zu Freiberg († 1756), den jüngern Hildebrand, unternommen, der dies kolossale, in jeder Hinsicht ausgezeichnete Orgelwerk 1768 beendigte. Zur Berichtigung

einiger mangelhaften Angaben über die Kosten des gedachten Orgelbaues wollen wir das uns Bekannte hier beiläufig mittheilen. Der als Schriftsteller und practischer Musikus gleich verdienstvolle K. Großbr. Legationsrath und Herzogl. Holst. Kapellmeister, Johann Mattheson (geb. zu Hamburg 1681, † 1764 als Musikdirector am Dom daselbst), dessen Bildniß über dem großen Baßpfeifenchore der Orgel aufgestellt ist, schenkte zum Baue des Werks 40,000 Mk. Ct.; die übrigen Kosten dieses merkwürdigen Kircheninstruments beliefen sich noch auf 50,000 Mk. Ct. Die dieser Orgel angehörige Schwellung wird mit Recht zu den unübertrefflichen gezählt, denn die ihr eigenthümlichen Pfeifenregister sind nicht wie gewöhnlich mit einem besondern hölzernen Gehäuse umgeben, sondern sie liegen in einer Oeffnung der Thurmmauer, die, sowohl nach dem Thurme als nach der Kirche hin, mit Thürklappen versehen ist. Wenn durch den angebrachten Mechanismus die letztgenannten (vordern) Klappen geöffnet werden, so verschließen sich jene (die hintern) und so umgekehrt. Das allmählige Wachsen und Verschwinden des Tons gewinnt durch diese meisterhafte Einrichtung einen Grad von Vollkommenheit, Zartheit und Zauber, der den Hörer, bei einem nur einigermaßen angemessenen Spiele, unwiderstehlich rührt und fesselt. Man hat die Schwellung seit den letzten 30 Jahren auch in die übrigen Hauptorgeln Hamburgs übertragen, unter denen die an St. Catharinen der obgedachten an St. Michaelis unstreitig am nächsten kommt; bei uns ist sie im April dieses Jahres (1833) auf gewöhnlichem Wege, jedoch mit einer sehr compendiösen Vorrichtung, durch unsern geschickten und erfahrnen Orgelbauer, Herrn J. H. Wohlien, zu Stande

gekommen, und die Wirkung gehört zu den gelungenern dieser Art. Die Verbesserung unserer Orgel erstreckte sich demnächst auch auf die Reparatur der schadhaft gewordenen hölzernen Pfeifenkörper des 32füßigen Posaunenregisters. Beide Arbeiten wurden aus der Kirchenkasse bestritten; da aber der Orgel noch mehrere wesentliche Mängel verblieben, zu deren Abstellung die Einsicht und Unverdrossenheit unsers obgedachten Werkmeisters erforderlich war, so ward die günstige Gelegenheit von einem hiesigen Orgelfreunde benutzt, um dem Werke ein Paar neue Stimmen statt der verwerflichen alten, und den Labialgrundstimmen des Pedals die nöthige Kraft und Fülle zuzuwenden. Das zur neuen Schwellung gehörige Werk erhielt nämlich eine effectvolle und wohlklingende Trompete von 8 Fuß Ton; im sogenannten Brustwerke ward die ehemalige Trompete von 4 Fuß Ton ergänzt und wieder hergestellt; dem in der Fronte zu beiden Seiten paradirenden, übertrieben dünn gearbeiteten Pedalprinzipale ward durch aufgestülpte Ringe die bisher vermißte Grundintonation gegeben; der 16füßige Subbaß ward, zugleich mit der 8füßigen Octave, durch Aufrücken der Pfeifen und Hinzuthun der beiden tiefsten Töne, in die richtige Mensur versetzt; die offene, viel zu schneidende Quinte von 6 Fuß (eigentlich $5\frac{1}{3}$) Ton ward in ein Gedact von 8 Fuß Ton verwandelt, und das unbrauchbare Nachthorn von 2 Fuß Ton in eine gedeckte Quinte von 6 ($5\frac{1}{3}$) Fuß Ton umgestaltet. Endlich ward auch die seit 40 Jahren verfallene Windschwebung, nebst andern der Orgel zukommenden Eigenthümlichkeiten, wiederhergestellt. Diese Verbesserungen haben unsere, hinsichtlich der Grunddisposition in ihrer Art musterhafte Hauptorgel in den Stand gesetzt, mit den bessern Wer-

ken gleichen Umfangs in die Reihe zu treten. Soweit uns das Geschichtliche dieses Orgelwerkes bekannt ist, muß der Grund des (zumal in der Tiefe) zu dünn und eng gearbeiteten Pfeifenwerks in der beim Bau der neuen Kirche behaupteten Oeconomie gesucht werden. Die neue Orgel ward dem damals wohlberufenen Holsteinischen Orgelbauer Busch (dem Vater) übertragen, man bewilligte ihm aber, neben der alten Orgel von etwa 30 Stimmen, zwei Manualen und einem Pedal, nur 4000 Mk. Ct. an baarem Gelde, worin aber die Lieferung des ansehnlichen neuen Gehäuses begreiflicherweise nicht eingerechnet sein konnte. Man muß zugeben, daß der Orgelbauer, der die Orgel mit 18 klingenden Stimmen, worunter mehrere Grundregister, zu vergrößern hatte, gegen die geringe Vergütung, den Bau mit Gewissenhaftigkeit vollbracht hat. Bekanntlich ward der Grundstein zu unserer jetzigen Hauptkirche (an der Stelle der 1649 erbaueten ersten Kirche) am 11. April 1741 gelegt, und der ganze Bau (mit Ausschließung des alten stehen gebliebenen Thurms) 1742 beendigt, so daß am 8. Septbr. der erste Gottesdienst darin gehalten werden konnte. Hätte man zu jener Zeit die nachher so zahlreich gewachsene Bevölkerung Altona's voraussehen können, so würde wahrscheinlich das Maß der Kirche, die in der Länge von Osten bis an den Thurm nur 110 Fuß, und vom Norder- bis zum Süderkreuzflügel eben soviel, in der Schiffbreite 48, und in der Höhe, aus der Mitte des allzugedrückten Gewölbes, nur 44 hiesige Fuß hält, ansehnlicher ausgefallen sein. Der gar zu geringen Höhe ist es zuzuschreiben, daß die nach Verhältniß zu hoch angelegte Orgel nie den schönen Abhall gewinnen wird, den man

unter den ältern deutschen und römischen Hoch- und Vollgewölben mit Vergnügen vernimmt. Es bleibt an unserer Orgel noch viel für die Verbesserung des Pfeifenwerks zu thun übrig, und unter andern würde die Vervollständigung des Pedals durch einen 32füßigen Subbaß, welchem dann auch zwei neue Bälge zu geben wären, eine zweckmäßige Unternehmung sein, zu deren Ausführung aber die bisher aufgebotenen Mittel nicht ausreichen würden. Leider giebt es der Orgelfreunde, wie man dieselben aus den kolossalen und kostspieligen Werken, besonders des 17. u. 18. Jahrhdts., schätzen lernt, in der heutigen Welt nur wenige, und man möchte hinzusetzen, daß auch unter den Spielern die rechte Empfänglichkeit für die eigentliche Orgelsprache mehr und mehr verloren gegangen sei; es giebt der technischen Meister genug, seltener aber hört man die majestätischen Orgelwerke in ihrer glänzenden Fülle, Pracht und anziehenden Lieblichkeit ertönen. Zur Darstellung des vielseitigen Ausdrucks, dessen eine vollständige (sogenannte ganze) Orgel fähig ist, gehört, außer der technischen, mühsam zu erwerbenden Gewandtheit, ein den großartigsten Tonwirkungen zugewandter Geist, eine den Gedankeninhalt der jedesmaligen religiösen Erbauung mit Sicherheit erfassende edle Fantasie, ein mit melodischer u. harmonischer Tonproduction reichbegabtes Genie, und — neben allem diesen — körperliche Kraft und Ausdauer. Vielleicht sind wir im Stande gewesen, durch das Bisherige einige Orgelfreunde zu erwecken oder aufzumuntern; diesen zu Gefallen fügen wir die Disposition unserer Hauptorgel bei. Dies Werk hat drei Manuale, zu den correspondirenden Haupt-, Ober- (nach hinten liegenden) und Brustwerken gehörig, und

ein Pedal. Das Gebläse besteht aus 8 Bälgen, von 8 Fuß Länge u. 4 Fuß Breite, mit 25 Graden Winddruck. Das Haupt- (mittlere) Manual spielt folgende Register:

Prinzipal — — — 16 Fuß, von A an zinnern u. in der Fronte, die tiefern, hölzernen Pfeifen sind gedeckt u. von sehr geringem Klange.
Octave — — — — 8 F.
Rohrflöte — — — 8 F.
Viola da Gamba — — 8 F.
Octave — — — — 4 F.
Flöte — — — — 4 F.
Nassat — — — — 3 F. ($2\frac{2}{3}$)
Octave — — — — 2 F.
Cimbel 3fach
Rauschpfeife 2fach
Mixtur 5. 6. 7fach
Trompete — — — 16 Fuß
Trompete — — — 8 F.

---

13 Stimmen.

Das sogenannte Oberwerk, das wegen mangelnder Höhe nicht an seiner eigentlichen Stelle liegt, enthält folgende Register:

Quintadena (Quintaton) — 16 Fuß (in der Tiefe höchst unbedeutend).
Quintadena — — — 8 F.
Prinzipal — — — 8 F.
Gedact — — — — 8 F.
Octave — — — — 4 F.
Flöte — — — — 4 F.

Querflöte (überblasend) — 4 F., ehemals 2füßige Querflöte.
Octave — — — — 2 F.
Mixtur 4. 5. 6fach
Hoboe — — — — 8 F.
Trompete — — — 8 F.

---

11 Stimmen. Dies ganze Oberwerk liegt im Schwellungsgehäuse.

Das Brustwerk (Oberklavier) enthält nachstehende Pfeifenchöre:

Flöte — — — — 8 F., die obern Octaven überblasend.
Octave — — — — 4 F.
Flöte — — — — 4 F.
Waldflöte — — — 2 F.
Siefflöte — — — — $1\frac{1}{2}$ F. ($1\frac{1}{3}$)
Quinte — — — — 3 F.
Sexquialter 2fach
Scharf 4fach
Dulcian — — — — 8 Fuß
Trompete — — — 4 F. v. Messing (durch den verstorbenen Endter, statt der alten unbrauchbaren eingesetzt.)

---

10 Stimmen.

Das Pedal mit folgenden Registern:

Prinzipal — — — — 16 Fuß, in der Fronte beider Baßthürme, zwar von reinem Zinn, aber so ungebührlich dünn zugerichtet, daß es keiner tüchtigen Intonation fähig ist; es würde verdienstlich sein, dieses Pfeifenwerk mit einem derbern zu vertauschen.

Subbaß	16 F.	
Octave	8 F.	
Gedact	8 F.	
Octave	4 F.	
Rohrquinte	12 F.	($10\frac{2}{3}$)
Gedeckte Quinte	6 F.	($5\frac{1}{3}$)
Rauschpfeife 2 fach		
Mixtur 6 fach		
Posaune	32 Fuß,	von Holz.
Posaune	16 F.	
Trompete	8 F.	
Trompete	4 F.	
Cornet	2 F.	

14 Stimmen.

Die Orgel hat in allem 48 klingende Stimmen und 57 Registerzüge, unter den letztern vier Ventile, eine Koppel zum Haupt- und Oberwerk, einen Windschwebungszug, einen Zug für die Sternglocken, einen zur Calcantenglocke und einen zur Schwellung gehörigen, also — neun Nebenzüge. Die Manuale gehen von $\underline{\underline{C}}$ bis $\overline{\overline{c}}$; das gr. Cis fehlt.

Wir füllen den noch übrigen Raum unserer Einladungsblätter mit den uns zugänglich gewesenen Notizen über die vaterländische Kirchenmusik. Das Mehrste aus dieser bei uns eben nicht reichhaltigen Geschichtsverzweigung verdanken wir der gütigen Bemühung des Herrn Professors und Hofcomponisten Weyse, Ritters v. Dannebrog, zu Kopenhagen, der uns zu einem Manuscripte verhalf, welches den Titel führt: Bidrag til den danske Musiks Historie af Dr. Gustav Ludwig Baden; diese Nachrichten gehen jedoch nicht weiter als bis zum Jahr 1660. — Auch in unserm Norden bestätigt sich der Satz, daß der gedankenhaltige

Gesang allenthalben das Eigenthum des Menschen gewesen ist, da wo sich Spuren des Entwickelns und Aufschreitens zum Bessern durch Wünsche, Thaten und Gemeinschaftlichkeit aufweisen lassen. Von der umgebenden härtern oder mildern, reichern oder ärmern, zugänglichern oder abstoßendern Natur war von jeher der Charakter des Gesanges abhängig, und je nachdem das sinnende Gemüth sich in Ahnungen verlor, oder in Vorstellungen von Lebensglück sich erging, je nach der friedlichen oder feindseligen Haltung, wandte sich der Tonausdruck — in Begleitung der Poesie — der Religion, dem Kriegs- und Heldenwesen, oder dem Hirtenleben zu. Skalden, Druiden, Barden waren in den vorchristlichen Zeiten, als Dichter und Sänger, zugleich Vorstände des Volks und Begleiter der Häuptlinge und Herrscher. Da der materielle Inhalt der nordischen Mythen und Sagen sich zu weit von dem Gegenstande unserer historischen Betrachtung entfernt, so fassen wir hier nur den Zeitpunkt des eingeführten Christenthums in's Auge, und bemerken, daß, wie man erzählt, die melodischen Gesänge der christlichen Geistlichen zur Verbreitung unserer Religion bei den nordischen Völkern wesentlich beigetragen haben sollen. Anscharius, Erzbischof zu Hamburg, 831, und späterhin, nach Verlegung des Erzstiftes, auch Erzbischof zu Bremen, † 865, predigte 826 in Südjütland (Schleswig), und der König Harald Klak ließ sich zu Mainz taufen; auch fand das Evangelium in Nordalbingien (Holstein), z. B. in Meldorf, Eingang. Der äußere Glanz des katholischen Gottesdienstes scheint in jener Zeit viele Gewalt über die nordischen Fürsten und Völker ausgeübt zu haben, denn schon Oluf II. (der Heilige, † 1030) ließ christliche Lehrer von England

nach Norwegen kommen, und Knud II. (der Große, reg. seit 1014, † 1036 als Knud I. in England, das er 1016 erobert hatte) fand soviel Gefallen an den Klostergesängen in England, daß er dieselben, namentlich das Pater noster u. Kyrie eleison, seinen Bischöfen zu Schleswig, Ripen, Aarhuus, Odense und Rothschild empfahl. Nach Andern soll bei diesem Fürsten die Staatsklugheit der Beweggrund zur Annahme und Verbreitung des Christenthums gewesen sein. Ein Skalde, Namens Halfred, soll um jene Zeit Christi Auferstehung besungen haben. Alle nordischen christlichen Kirchen standen damals unter dem Erzbisthum zu Bremen, und man erzählt, daß um das Jahr 1032 ein Erzbischof, Hermann, Kirchenmusiken eingeführt und dazu italienische Sänger berufen habe. Der Name dieses Mannes steht in der Reihe der Erzbischöfe zu Bremen von 1033 bis 1036 aufgeführt; es gab aber ungefähr 100 Jahre später einen Bischof Hermann, der 1138 von Odense nach Schleswig berufen ward, und später als Bischof in Rothschild starb; es bleibt ungewiß, welchem von beiden das Verdienst um die Kirchenmusik zuzuschreiben ist. König Erich III. (Eiegod, † 1105 auf einer Reise nach dem gelobten Lande) bewirkte bei dem Papste die Trennung der dänischen Kirchen vom Erzbisthum Bremen (1097), und setzte den ersten Erzbischof, Namens Ascer, zu Lund ein; es würde von der Empfänglichkeit unserer Vorfahren für religiöse Musik zeugen, wenn man annehmen dürfte, daß es der odenseische, nachher schleswigsche Bischof Hermann gewesen wäre, der sich um Sänger aus Italien bemüht hätte. In Norwegen ward das unabhängige Erzbisthum zu Drontheim 1152 gestiftet. Wenn man nun auch an-

nehmen darf, daß die in den nordischen Reichen bis zu jener Zeit gestifteten Klöster und Kirchen, hinsichtlich des Gesanges, sich nach dem Ritual der römischen Kirche gerichtet haben, so scheint doch vor dem Ausgange des 12ten Jahrhunderts, namentlich in Dänemark, kein musikalischer Act in den Gottesdienst eingeführt worden zu sein, der auf den Namen einer Kirchenmusik hätte Anspruch machen können. In diesem Jahrhundert findet man den Gebrauch der Glocken in Dänemark constatirt, denn König Niels (Nicolaus, reg. s. 1107) ward 1135, als er nach einer verlornen Schlacht nach Schleswig flüchtete, woselbst er im nämlichen Jahre einen gewaltsamen Tod fand, von den Geistlichen und Vornehmen unter andern Ehrenbezeugungen auch mit Glockengeläute empfangen. Der Gesang muß übrigens damals sehr beliebt gewesen sein, denn es heißt, daß Psalmen Davids und Hymnen nicht allein in den Kirchen, sondern auch im Feldlager bei Schlachten abgesungen wurden, sowie daß man in Schulen die Jugend in diesen Gesängen unterrichtete. Knud IV. (der Heilige, reg. seit 1080, erschlagen in der St. Albanikirche zu Odense 1086), der die Geistlichkeit sehr begünstigte, hatte bereits Cantoren zum Behuf des Kirchengesanges eingesetzt. Eskild (seit 1138 Erzbischof zu Lund, resignirte 1177, † zu Clairvaux in Frankreich 1182) soll zwölf Sänger angestellt haben, die an den heiligen Tagen die Litanei, das Graduale und Halleluja mit dem Chore aufzuführen hatten. Eine wichtige Epoche für den christlichen Cultus beginnt mit der 1188 zu Lund (in Schonen) gehaltenen allgemeinen Synode (n. A. Nationalconcilium), unter dem Vorsitze des Erzbischofs Absalon und der Regierung Knud VI. Die dabei

gegenwärtigen Prälaten waren die Bischöfe und Priester von Wiborg, Aarhuus, Börglum, Odense, Schleswig, Rothschild, Ripen, Dalbye. In dieser Kirchenversammlung wurden, statt der bisher willkührlichen Ceremonieen, Gesänge und Gebete, allgemein geltende Breviarien eingesetzt, und horae cleri canonicae, cantus matutini und vespertini (Morgen- und Abendsing- und Betstunden) regulirt. Jene Breviarien wurden unter dem Titel Fareböger kurz vor der Reformation gedruckt, von denen noch einige selten gewordene Exemplare vorhanden sein sollen. Nach beendigter Versammlung änderten indessen die Bischöfe in ihren Sprengeln, Zeiten und Umständen gemäß, manches von dem auf der Synode Festgesetzten ab, welches namentlich von dem Bischof Orm (Homerus) zu Ripen, vom Bischof Gunner zu Wiborg, vom Bischof Tyge in Aarhuus, erzählt wird. Diese Bischöfe sorgten für die Anstellung guter Cantoren, bewilligten denselben einen ehrenvollen Rang, guten Gehalt, und überwiesen ihnen den Schulunterricht der Jugend im Gesange. Im nächstfolgenden 13. Jahrhdt. sollen auch die Orgeln in Dänemark Eingang gefunden haben. Des Bischofs Absalon zu Rothschild, nachherigen Erzbischofs zu Lund, der gegen das Ende des 12. Jahrhdts. den Grund zur Residenzstadt Kopenhagen legte, und der zugleich als Held glänzte, wird hinsichtlich der Kirchenmusik nicht mit Auszeichnung gedacht; man hält es für wahrscheinlich, daß unter ihm die Frauenkirche, die, bis zu ihrem prachtvollen Neubau im Jahr 1316, viermal aus dem Brande erneuert ward, zuerst aufgeführt worden sei. Als Beförderer der Gesangschulen und Cantoreien aus jener Zeit werden noch genannt: ein Decan zu Lund, Namens

Guido (1309) — nicht zu verwechseln mit dem 1266 vom Papste Clemens IV. nach Dänemark unter Erich III., zugenannt Glipping (der Blinzelnde), in geistlichen Angelegenheiten gesandten Cardinal Guido — ferner: Bischof Barthold, seit 1288 zu Schleswig, † 1310, Bischof Christiern zu Ripen, der 1290 ein geistliches Unterrichtsinstitut für zwanzig arme Schüler, zum Behuf gottesdienstlicher Feier, errichtete, und mit reichen Schenkungen versah, die Erzbischöfe Esger (1310) und Carl (1325, † 1334) zu Lund — letzterer ein großer Freund des Choralgesanges —, sodann der Nachfolger, Erzbischof Petrus († 1355), der die Einkünfte der Cantorei ansehnlich vermehrte. Beiläufig hier der Name des als ersten Cantor zu Lund — wiewohl ohne Zeitbestimmung — angegebenen Johannes oder Franz Hansen. (Daß Lund mit Schonen erst vorläufig im Jahr 1658 und nach Carl Gustav X. Tode, unter dem Dänenkönig Friedrich III., definitiv 1660 für immer an Schweden übergegangen ist, bedarf wohl kaum der Erinnerung.) Der Bischof zu Rothschild, Heinrich Gerhardi (nach Andern, Gertsen, von 1350 bis † 1368), war ein großer Freund der Musik, und als solcher bei König Waldemar IV. (nach Einigen, die den Sohn Waldemars II., der als Mitregent 1231 noch zehn Jahre vor seinem Vater starb, nicht zählen, dem Dritten), der selbst die Laute spielte, sehr gelitten; dieser Bischof soll zuvor Cantor gewesen sein, und man nennt ihn den Hofmusikus Waldemars. Unter dem Erzbischof Magnus zu Lund (seit 1379, † 1390) ward eine Kirchenversammlung 1383 in Malmö (in Südgothland am Sund) unter König Oluf II. (von Dänemark) gehalten, in welcher Beschlüsse zur Ver-

besserung der Kirchenmusik gefaßt, und neue Antiphonieen eingeführt wurden. Die Chorsänger sollten zu einem anständigen Betragen während des Gesanges, wie zu einem ehrbaren Lebenswandel angehalten werden, die Bischöfe und Prälaten sollten nur gelehrte, unterrichtete und wohlanständige Vicarien und Sänger in den Kirchen zulassen, die Kirchendiener sollten sich auf Musik legen. Es scheint als ob damals eine Art von Currende erlaubt worden sei, um den Sängern das Erwerben der nöthigen Subsistenzmittel zu erleichtern. Sie durften theilweise im Lande umherreisen, wie die Spielleute, und man erzählt von einem Musikus Harald, der sich gegen das Jahr 1400 bei dem holsteinischen Grafen Nicolaus hören ließ, daß er zu seinem Verdrusse mit vier Schillingen abgefunden worden sei. Das 15. Jahrhdt. liefert die Namen zweier um die Kirchenmusik verdienter Bischöfe zu Aarhuus. Der erste war Ulrich Stygge (Bischof zu Aarhuus 1423, † 1449), ein besonderer Freund der Figuralmusik, der seine Kirchen unter andern mit neuen Psalmen versah; der andere, Johann Iversen, auch Jens Iversen Lange genannt, des Vorigen Nachfolger, hielt die Einrichtungen seines Vorgängers aufrecht, und sorgte für die würdige Begehung der Feiertage durch Musik. Carl Rönnow, Bischof zu Odense (seit 1475, † 1501), gab 1483 (n. A. 1492) ein Breviale oder Gesangbuch mit Liedern und andern kirchlichen Ritualvorschriften, zum Gebrauch für die Insel Fühnen, zu Lübeck in den Druck, welches überall das erste gedruckte Werk in Dänemark gewesen sein soll. Auch wird eines Franziskaners gedacht, der vormals Kapellmeister am französischen Hofe gewesen,

und von ihm gesagt, daß er sich um die Kirchenmusik in Dänemark verdient gemacht habe. Es erhellt nicht, ob dieser vielleicht der vom Papst Paul II. zur disziplinarischen Verbesserung der Franziskaner 1469, unter Christian I., nach Fühnen gesandte Laurentius Brender oder Brandt, ein Franziskanermönch, gewesen ist. Im 16. Jahrhdt. beginnt die Musik in Dänemark sich zu gestalten, und sich in einer königlichen Kapelle zu centralisiren, wenn auch vorläufig nur durch Posaunisten, Trompeter und Sänger, wie es die damalige Zeit mit sich brachte. Diese Musiker aber standen mit der Kirche in enger Verbindung, und es scheint dämals noch keinen Kapellmeister gegeben zu haben. Dagegen findet man unter Christian II. (reg. von 1513 bis 1523, † 1559 zu Kallundborg) Succentoren (Cantoren) mit besonderer Instruction angestellt, denen die Leitung der Musik ausschließlich übertragen ward. Es wurden gute Sänger vom Auslande herbeigezogen, und deren Subsistenz durch jährliche Gehalte und Einkünfte gesichert; man führte die derzeitigen niederländischen und italienischen Meßcompositionen an Hoffesten auf. Der letzte katholische Bischof zu Schleswig, Namens Godschalk (seit 1507, † 1541), der von 1526 an, wo die Reformation in seinem Stifte bereits anfing Wurzel zu schlagen, wenig Einfluß behielt, wird als ein Freund des Kirchengesanges gerühmt. Er gab, unter dem Titel, Rosarium, ein Ritual für die schleswigschen Kirchen, zu Paris 1512 u. zu Rostock 1522, in den Druck; ferner ein Breviale für Schleswig, ebenfalls zu Paris 1512, und ebendaselbst 1513 ein Diurnale zum Behuf der kirchlichen Ceremonie. Der letzte in seinem Amte wirksame katholische Erzbischof zu

Lund, Namens Byrge (seit 1497, † 1519), der als ein sehr gelehrter und beflissener Prälat gerühmt wird, gab 1514 zu Paris **Statuta provincialia etc.** heraus, worin unter andern auch Regeln zum Besten des Kirchengesanges enthalten waren. Desgleichen ein **liber ritualium et canticorum ecclesiasticorum**; auch verbesserte er die Einkünfte der Cantoren. Nach ihm scheint die erzbischöfliche Würde in Verfall gerathen, und verdienstlosen, begünstigten Personen anvertraut worden zu sein, denn es heißt, daß bei Einführung der Reformation (1536) vier einander nachgefolgte Erzbischöfe noch am Leben waren. Auch scheint gerade in dieser Epoche der Kirchengesang durch das zwangsmäßig ununterbrochene, tägliche und nächtliche Singen, wozu die Vicarien und Choristen angehalten wurden, ziemlich allgemein auf einige Zeit in Dänemark ausgeartet zu sein. Von eigenen Componisten findet sich keiner aufgezeichnet. Zu Ripen haben sich Vorschriften vom bischöflichen Stifte über die Art und Weise den Kirchengesang zu führen, aus jener Zeit erhalten. Zu Malmö, heißt es in Pontoppidan's Kirchenhistorie von Dänemark, Bd. 2, S. 819, wo das Evangelium tiefe Wurzel geschlagen, und sich weit ausgebreitet hatte, fing man in diesem Jahr (1528) an, die Psalmen Davids in öffentlicher Versammlung zu singen, unter den Anführern Claus Mortensön und Hans Spandemager. Dieses erste Gesangbuch hatten die Carmeliter Franz Wormersön und Paul Eliae (letzterer zu Rothschild, genannt Wendekaabe, weil er, zum Lutherthum übergegangen, sich wieder zum Katholicismus wandte) ins Dänische gebracht; es ward solches im Jahr 1528 zu Rostock gedruckt, und nach-

gehends durch königlichen Befehl autorisirt und in Gebrauch genommen.

Die Beförderer der Reformation vernachlässigten den Kirchengesang in Dänemark keineswegs, vielmehr scheint man damals die Ansicht gehegt zu haben, daß dem gemeinen Manne, bei schwacher Intelligenz, selbst durch eine gute Predigt derjenige Grad der Erbauung nicht zu Theil werde, den ihm eine ansprechende Musik in der Kirche gewähren könne. Es heißt unter andern, daß ein derzeitiger Prediger, der z. B. das **Te Deum etc.**, das **resonet in laudibus etc.**, das **veni Sancte Spiritus** u. a. gut zu intoniren verstand, durch seinen Gesang eben so beliebt bei seiner Gemeinde war, als durch seine Predigten. Diese Stimmung war allerdings die Folge des so eben verlassenen Meßgottesdienstes, in welchem die Predigt einen nur untergeordneten Werth hatte. Indessen bleibt es merkwürdig, wenn man liest, der Kirchengesang sei nach lutherischer Weise in den ersten Zeiten der Reformation so geführt, daß man späterhin die Nachkommen auf das erhebende Beispiel der Vorfahren verweisen durfte. Zu den damaligen Liederdichtern muß man den berühmten Johannes Tausen, der dänische Luther genannt, zählen. Dieser ward, nachdem er seinem Mönchsorden unter vielen Widerwärtigkeiten entsagt hatte, vom König Friedrich I. (reg. seit 1523, † 1533) im Jahr 1529 zum Predigeramte an der neu erbauten Nicolaikirche in Kopenhagen berufen; 1537 ward er Probst zu Rothschild und 1542 Bischof zu Ripen, wo er 1561 starb. Er soll in Verbindung mit einem Geistlichen, Namens Borgsmid, einem Anhänger Luthers, viel Gu-

tes, besonders auch für den mehrstimmigen Gesang, in den dänischen Kirchen gewirkt, und dem schon damals überhand nehmenden Trachten nach Verminderung der Kirchengüter, zum Besten der Schulen nach Kräften sich widersetzt haben. Magister Johann Thomsen, ein beliebter Liederdichter, unterrichtete als Rector der gelehrten Schule zu Ripen die Jugend selbst in der Vocalmusik, und gab als Prediger an der Frauenkirche zu Kopenhagen ein neues Kirchengesangbuch heraus. Er mag um das Jahr 1573 gestorben sein. Außerdem sind als Liederdichter, zum Theil Musikverständige und Schriftsteller über die Tonkunst, aus dem 16. und 17. Jahrhdt., zu nennen: Knud Gyldenstierne, Else Krabbe, Herluf Trolle, Kraft, Hardenberg, Stephanus, Holger und Melle Rosenkranz. Ein Rector, Hermann Jörgensen, soll zu Paris 1576 ein theoretisches Werk über die Musik herausgegeben haben. Auch wird aus der Reformationszeit der Sänger zu Slagelse gedacht, die unter Christian III. (reg. s. 1536 bis † 1559) als Kirchensänger für die königliche Schloßkapelle berufen wurden. Neue Gesang- (Psalm-) Bücher gingen von Slagelse aus. Der Dichter Andreas Arreboe (geb. 1587, † 1637), 1610 Schloßprediger zu Kopenhagen unter Christian IV. (reg. von 1588 bis † 1648), 1616 Hauptprediger an St. Nicolai daselbst, 1617 Bischof zu Drontheim, und nach vielen ärgerlichen Händeln Prediger zu Wordingborg, soll zugleich ein guter Musikus gewesen sein. Noch ist hier der Rothschilder Synode von 1565 zu gedenken, auf welcher das nächtliche Singen in den Kirchen (Vigilien) verboten ward, — desgleichen der zu Odense, unter dem Bischof Niels

Jespersen (Nicolaus Caspari, seit 1560, † 1587), auf welcher mehrere Verfügungen, den Kirchengesang betreffend, erlassen wurden; auch gab der letzterwähnte Bischof ein Graduale mit vielen lateinischen und dänischen Gesängen heraus. Noch verdienen zu unserm Zwecke angeführt zu werden: Peter Hegelund (Hegelius), geb. zu Ripen 1542, Bischof daselbst 1595, † 1614, die seeländischen Bischöfe zu Kopenhagen: Johannes Resen (Resenius, geb. 1561, Bischof seit 1615, † 1638), ein sehr gelehrter und verdienter Mann, der in Italien die Musik lieb gewonnen hatte, und die Melodieen zu dem Thomsenschen Gesangbuche verbesserte, auch ein Stipendium für Musikschüler an der lateinischen Metropolitanschule stiftete, ferner: Casp. Erasm. Brochmand (von 1638 bis 1653), der die Musik besonders empfahl, endlich auch dessen Nachfolger, Resen der jüngere, — und der als guter Musikus bezeichnete Probst in Fühnen, Niels Snog. Im Jahr 1640 ward das Singen lateinischer Kirchenlieder untersagt, und die Landessprache für diese Gesänge angeordnet. Kopenhagen hatte bereits unter Friedrich II. (reg. s. 1559 bis † 1588) eine meistens aus Blasinstrumentisten und Sängern bestehende königl. Kapelle und ein Chor von größtentheils auswärtigen Stadtmusikern; auch wird eines derzeitigen Kapellmeisters, Arnold de Fine erwähnt, der vielleicht ein Abkömmling des Professors der Musik zu Paris unter Franz I., Orence Finé (geb. 1494, † 1555) gewesen sein mag. Von den Kapellmeistern: Gregor Thorchevius, unter Christian IV. (einem Niederländer, der zugleich ein origineller Komponist gewesen sein soll), — Melchior Borchgreving, Magnus Petri Davus, Jacobus Acri-

tius, finden wir in den musikhistorischen Werken nichts Näheres aufgezeichnet. Der Lehrer Königs Christian IV. in der Musik hieß Poskolau (vielleicht Poscolo), über den uns auch nichts Specielles bekannt ist. Unter Friedrich III. (reg. seit 1648 bis † 1670) ward dem Kapellmeister ein jährliches Gehalt von 1000 Rthlr. ausgesetzt; das ganze Personal von Hofinstrumentisten und Sängern kostete damals 10,000 Rthlr. Namentlich wird eines Kapellmeisters vom Jahr 1667, Caspar Förster, gedacht, der zugleich ein guter Baßsänger (von contra A bis $\frac{a}{}$) gewesen sein soll. Unter Christian V. (reg. seit 1670 bis † den 25. August 1699) erschien unterm 21. Julius 1699 eine Verfügung, daß der Kirchengesang in Dänemark nach dem kurz zuvor in zwei Ausgaben mit Melodieen erschienenen Graduale des odenseischen Bischofs, Doctors Thomas Kingo, geführt werden solle.

Mancher Verehrer der Tonkunst im Allgemeinen, wie in ihrer Anwendung auf den Cultus, mag in dem bisher durchwanderten Zeitraum, außer den Obenbenannten, unter den Bewohnern Dänemarks gelebt haben, es erhellt gleichwohl aus der gegebenen Uebersicht nicht, daß in Dänemark die Musik bis dahin ihren eigentlichen Haltungspunkt in nationaler Aneignung gewonnen hätte; erst seit der letzten Hälfte des 18. Jahrhdts. vermochte die Kunst denjenigen Grad der Selbstständigkeit dort zu erlangen, den sie bis auf die gegenwärtige Zeit behauptet. Die Herzogthümer bieten in dieser Hinsicht ebensowenig eine erwünschte Ausbeute dar, denn auch hier fehlt es vor und nach der Reformation an irgend einer Art von Centralisirung zum Vortheil jener Tonsprache, die das Herz über die Region der Sinn-

lichkeit emporhebt, und allem Edeln, allen schönen Tugenden den Eingang in das Gemüth der Jugend wie des reifen Alters öffnet. Man müßte eine Kirchengeschichte dieser Länder ausziehen, wenn man es angemessen finden könnte, den Zustand des Kirchengesanges, wie er damals in den Sprengeln, je nach der frühern Abhängigkeit von dem hamburgisch-bremischen Erzbisthum und späterhin von den vaterländischen Oberbehörden, sich gestaltete, im Einzelnen zu beschreiben. In Nordalbingien (Holstein) wie in Südjütland (Schleswig) haben bekanntlich Wilhadus, im 8. Jahrhdt., und Anscharius, im 9. Jahrhdt., von Bremen aus um die Einführung des Christenthums sich verdient gemacht. Die ersten Kirchen in Meldorf, Heiligenstedten (an der Stoer, bei Itzehoe), Schleswig und weiter bis Ripen und Aarhuus hinauf, zu Oldenburg in Wagrien, zu Krempe, Wilster, Süderau, Borsfleth, St. Margaretheu, Brokdorf, Krummendiek, Herzhorn u. a. sind durch jene Männer und ihre nachfolgenden Bischöfe gegründet, jedoch unter den wiederholten Angriffen der noch nicht christlichen Normänner und Wenden größtentheils wieder zerstört worden. Vicelinus, ein Geistlicher aus der Schule der Augustiner, ward 1126 zu Neumünster (sonst Faldera, Falderau) der Wiederhersteller des in jener Gegend damals fast ganz untergegangenen Christenthums, errichtete daselbst ein Kloster, statt der alten vorgefundenen Kapelle, und veranlaßte dort, wie auch in Bornhövt, den Bau einer Kirche. Späterhin (1148, n. A. 1149) ward er Bischof zu Oldenburg in Wagrien, wo er nach vielen, zum Theil harten Schicksalen, 1154 starb; sein Bischofthum ward 1160 nach Lübeck verlegt. Zu Bordesholm ward 1574

eine neue Kirche aufgeführt, und das von Neumünster im Jahr 1332 dorthin versetzte Kloster 1588 mit dem im Jahre 1566 ebendaselbst gestifteten Gymnasium verschmolzen; es soll in dieser Anstalt für die Bildung guter Chorsänger gesorgt worden sein. Dies Gymnasium ging 1665, bei Stiftung der Universität Kiel, ein. Kriege, weltliche und geistliche Zwistigkeiten scheinen in unsern Herzogthümern dem Aufkommen einer bedeutenden Kirchenmusik stets hemmend in den Weg getreten zu sein, und das Patronatrecht, nach welchem die Gutsbesitzer die Prediger anstellten, mag wohl Mitursache gewesen sein, daß es dort zu keinem Normalgebrauch der Musik, behufs der Kirchenfeier, kommen konnte. Eben so wenig scheinen die nach dem Landtage zu Rendsburg 1542 angestellten Generalsuperintendenten etwas Namhaftes zur Begünstigung der gottesdienstlichen Musik gethan zu haben, und alles hierin ist bis auf den heutigen Tag dem Privatstreben in den Städten wie auf dem Lande überlassen. Die fast überall höchst mittelmäßig wo nicht schlecht unterrichteten Chorknaben aus den Schulen sind, als schwache Ueberreste einer vielleicht bessern alten Zeit, einer dem heutigen Zustande der Kunst angemessenen Entwickelung dieses wichtigen Theils unserer Liturgie nur hinderlich. Indessen verdient doch das 1781 zu Kiel unter Christian VII. (reg. s. 1766 bis † 1808) gestiftete Schullehrer-Seminarium, woselbst, namentlich unter dem (längst verstorbenen) Cantor Oehlers (einem Schüler unsers S. 17 gedachten Endters) gute Organisten und Cantoren gebildet wurden, eine beifällige Erwähnung. Jetzt wird der musikalische Unterricht in diesem Institute durch den verdienten Herrn Organisten Apel besorgt. Eine ähnliche Anstalt ward 1786

zu Tondern gestiftet, woselbst jetzt der Tonlehrer und Stadtmusikus, Herr Semler, den Musikunterricht, betreibt.

In Dänemark tritt uns aus dem 18. Jahrhdt. der erste im Auslande bekannte Kapellmeister Joh. Adolph Scheibe zu Kopenhagen entgegen. Dieser war zu Leipzig 1708 geboren, und ward, nachdem er schon in Deutschland mehreren Kapellen vorgestanden hatte, unter Christian VI. (reg. s. 1730 bis † 1746) 1745 als Kapellmeister angestellt. Seine theoretischen, zum Theil polemischen Schriften über die Tonkunst sind bekannt, seine Opern und zahlreichen Kantaten sollen zwar mit vieler Sachkenntniß, jedoch ohne sonderlichen Schwung komponirt sein. Was davon in der Residenz niedergelegt war, ging 1794 in dem großen Schloßbrande unter. Scheibe starb, jährlich mit 400 Rthlr. pensionirt, 1776 zu Kopenhagen; schon 1756 war er durch Giuseppo Sarti verdrängt worden. Der letztere (s. vorj. Einladungsbl. S. 52) wußte durch seinen geschmeidigern und ausdrucksvolleren Satz seinen Vorgänger zu verdunkeln. Auch seine im Archive aufbewahrten Kompositionen gingen im gedachten Schloßbrande verloren. Nachdem Sarti 1768 nach Italien zurückgereist war, ward Paolo Scalabrini, ein italienischer Componist, an die königliche Kapelle berufen. Von ihm gingen eine Menge geistlicher und weltlicher Cantaten aus, die aber keinen erheblichen Eindruck gemacht zu haben scheinen. Die Lexicographen melden weiter nichts von ihm, als daß er im mailändischen Theaterverzeichnisse unter den Opernkomponisten nach 1791 aufgeführt steht. Gleichzeitig mit ihm ward J. C. B. Wernicke angestellt, ein junger Mann, der auf königliche Kosten gereist, und bei Kirnberger zu Berlin den Satz studirt hatte; er bewährte sich zwar als tüch-

tigen Canon- und Fugenkomponisten, konnte aber durch seine wenig ansprechenden Ausarbeitungen niemand erfreuen; auch er ward gegen das Jahr 1785 mit einer jährl. Pension von 400 Rthlrn. entlassen. In eben diesem Jahre berief der Hof den berühmten Joh. Amad. Naumann (geb. 1745) in die Kapelle, vorläufig um das Opernpersonal zu reorganisiren, dann aber als Kapellmeister in bleibenden Dienst zu treten. Nachdem er das erstere Geschäft ehrenvoll beendigt, und die dänische Oper "Orpheus und Euridice", nebst vielen einzelnen geistlichen und weltlichen Tonstücken für Dänemark komponirt hatte, schlug er den zweiten Antrag aus, und ging nach Dresden zurück, woselbst er 1786 als Oberkapellmeister mit einem Gehalt von 3000 Rthlrn. angestellt ward, und 1801 starb. Seine in Kopenhagen sehr beliebten Kantaten und einzelnen Meßkompositionen, Credo, Sanctus, Halleluja ꝛc., wurden häufig bei Hofe aufgeführt; auch von diesen Werken sind viele durch den Schloßbrand zerstört worden. Auf seine Empfehlung ward 1787 der allgeschätzte und als Singekomponist unübertreffliche J. A. P. Schulz (geb. 1740 zu Lüneburg) zum Kapellmeister ernannt. Seine "Athalia", sein "Maria und Johannes" (von Ewald), seine "Hymne an Gott" (dän. von Thaarup, deutsch von Voß), "Jesu Todesangst ꝛc." (von Hjort), sein "Christi Tod" (von Baggesen), eine andere "Hymne" (von Storm), eine dritte "Hymne" (oder Lobgesang von Baggesen), sein "carmen saeculare" (nach Horaz, von Friemann) und verschiedene Trauermusiken, — seine Opern: "Königin von Golconda", "Höstgildet" (Erndtefest) u. a. m., — seine geistlichen und Volkslieder tragen sämmtlich das Gepräge eines edeln, erhe-

benden und rührenden Ausdruckes, so daß er mit Recht als der Schöpfer eines wahrhaft poetisch reinen und schönen Gesanges betrachtet werden kann. Unter ihm culminirte die Instrumental- und Vocalmusik in Kopenhagen. Er stiftete mit königlicher Genehmigung 1791 eine Wittwenkasse für die Nachgebliebenen der verstorbenen Tonkünstler aus der Kapelle. Durch seine Bemühungen, unter andern auch durch seine Schrift: "Ueber Bildung des Volks und Einführung der Musik in die Schulen der dänischen Staaten" hat unser Schulz ungemein viel Gutes gestiftet, und ein Beispiel des vom wahren Werth und Zweck der Tonkunst durchdrungenen Meisters gegeben, das nicht genug beherzigt werden kann. Seine Kränklichkeit, die durch die Anstrengungen zur Rettung eines Theils des Archives in dem mehrgedachten Schloßbrande 1794 beträchtlich gesteigert ward, nöthigte ihn, 1795 Kopenhagen zu verlassen. Er starb, vom Könige mit einer hinreichenden Pension belohnt, nach mehreren Reisen, u. a. nach Lissabon, von wo ihn aber ein heftiger Sturm zurück verschlug, zu Schwedt, im Jahr 1800. Auf Schulzens Veranlassung ward 1788 der Kammermusikus und Flautraversist zu Ludwigslust, Hartnack Otto Conrad Zinck, als erster Accompagnist, Singmeister und Professor bei der Oper in Kopenhagen angestellt. Dieser gründliche, mit der italienischen Gesangschule vertrauete Tonmeister, dessen Gattin noch in ihren Spätjahren als treffliche Sängerin in jeder Gattung des Styls auftrat, stiftete 1800 eine der von Fasch zu Berlin geleiteten ähnliche Singakademie von Musikdilettanten, und trug dadurch nicht wenig zur Bildung des guten Geschmackes in der Kunst unter den Bewohnern der Residenz bei. Der

Sohn dieses 1832 verstorbenen Mannes trat an die Stelle seines Vaters, der bei zunehmender Altersschwäche mit einer Pension begnadigt war. Dieser, Joh. Wilh. Ludw. Zinck, ist bis jetzt als Accompagnist, Singmeister und Hoforganist im königlichen Dienste. Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen folgte 1795, nachdem er sich bereits eine Reihe von Jahren in Kopenhagen aufgehalten hatte, dem Kapellmeister Schulz, — ein Mann von feurigem Genie und hochschwingender Fantasie, wovon seine hinreißenden Productionen "Holger Danske" (der dänische Oberon, von Baggesen), "Hemmelighe den" (das Geheimniß), "Dragedukken", "Jokeyen", "Erik Ejegod", "Naturens Röst" (die Stimme der Natur), "Ossians Harfe", "die Heimkunft", ferner seine Oratorien, Kantaten und Hymnen: "die Auferstehung" (ged. von Thaarup), "Halleluja der Schöpfung" (von Baggesen), "Trauerkantate auf Kapellm. Schulzens Tod", "Kantate zur Feier des neuen Jahrhunderts ꝛc." (1800, von Thaarup), "der Eroberer und der Friedensfürst", "Hymne auf die Harmonie" (von Gerstenberg), "Hymne auf Gott" (von Schmidt v. Phiseldeck), sein "Herrmann und die Fürsten" (von Klopstock) u. a. m., untrügliche Beweise liefern. Unbedenklich wird jeder, der die Tonkunst nach ihrem eigentlichen Werthe zu schätzen weiß, den Ausspruch des verewigten Schulz bestätigen: "Schade nur, daß die trefflichen Werke, die "er (Kunzen) dort (in Kopenhagen) ausarbeitet, in "Deutschland nicht so bekannt werden, als sie es ver"dienen." Wo wäre der, der nur einige dieser Kompositionen an Ort und Stelle gehört hätte, und nicht bei der Mehrzahl unserer neuern Opern, mit trivialem Stoffe und alle Begeisterung abtödtendem Texte, die

Zeit bedauerte, die so gediegene Werke ungenossen an sich vorübergehen ließ. Des unnachahmlichen Schulz psychologische Tiefe in Behandlung der Recitative und Arien lebte in Kunzens so wahrer als feuriger Durchführung der declamatorischen Kunstsprache fort, und schwerlich werden Scenen wie die der Rezia, der Almansaris (Holger Danske, 2. und 3. Act), und Gesänge wie: "Ich hörte Haingesang ꝛc." (Halleluja der Schöpfung) jemals übertroffen werden können. Wir wüßten den beiden gedachten Männern niemand an die Seite zu setzen, als L. Spohr und C. M. von Weber, da wo der bessere Text ihre Geistesschwingen entfesselt. Unser Kunzen, der Sohn des seiner Zeit mit Recht berühmten Organisten an St. Marien zu Lübeck, Adolph Carl Kunzen, ward zu Lübeck 1763 geboren, und starb zu Kopenhagen 1817, als königl. Kapellmeister und Ritter v. Dannebrog. Nach ihm ist daselbst kein Kapellmeister wieder ernannt worden, und der in der musikalischen Welt sehr bedeutende Friedrich Kuhlau, seit 1810 in Kopenhagen, ward nach Kunzens Ableben mit einem mäßigen Gehalte 1818 als Kammermusikus und Komponist bei der Kapelle angestellt, auch 1829 zum Professor der Musik ernannt. Seine rühmlichst bekannten Opern: Räuberburg, Zauberharfe, Elisa, Lulu u. a. m., seine Gesänge und Instrumentalkompositionen, wozu mehrere kanonisch gelehrte Arbeiten kommen, bedürfen unsers Lobes nicht; daß er sich in der religiösen Musik versucht habe, ist nicht bekannt, er starb im März 1832. Kunzen, der zugleich einer der trefflichsten Singlehrer war, ward andererseits durch den bekannten italienischen Sänger, Joseph Siboni, ersetzt, der als Professor, Director der königl. Singschule und erster Kammersän-

ger noch jetzt in königlichen Diensten steht. Im Jahr 1817 trat der seit 1819 als Professor und Hofkomponist angestellte Tonmeister und würdige Anhänger Schulzens, Christph. Ernst Friedrich Weyse, aus Altona, mit seiner ersten geistlichen Composition (Text v. Guldberg) beifällig auf. Diesem Werke folgte 1818 ein zweites: "Sieben Verse des Psalms miserere", und eine Weihnachtskantate, 1819 eine Passionskantate (von Thaarup), 1820 eine Pfingstkantate (von Thaarup), 1821 eine Osterkantate (von Thaarup), 1825 eine Passionskantate (von Liebenberg), 1826 der Ambrosianische Lobgesang (Te Deum v. Thaarup), 1829 eine Osterkantate (v. Bischof Herz), dann eine Kantate zur Einweihung der neuen Frauenkirche (vom Ghrath Malling), zwei Cantaten auf die Vermählung der Prinzessinnen Wilhelmine und Caroline (von Guldberg). Auch hat Herr Professor Weyse unter andern die Opern: "Floribella, das Abentheuer im Rosenburger Garten" komponirt. Wir vermessen uns nicht über die Originalität und sinnvolle Textbehandlung, wie über die Classicität dieses trefflichen Komponisten und Virtuosen, der zugleich Organist an der Frauenkirche ist, unser Lob zu ergießen. Kunstkenner und Freunde des ächten Geist und Herz ansprechenden Ausdrucks haben auch bei uns in einigen Darstellungen der letztverflossenen beiden Winter den großen Tondichter würdigen gelernt, dessen gütiger Mittheilung wir drei seiner geistlichen Werke verdanken. Möchte es unserer preiswürdigen Regierung gefallen, die Erscheinung dreier Meister, wie Schulz, Kunzen und Weyse, zu Gunsten einer in unsere Liturgie neu einzuflechtenden gottesdienstlichen Musik, nicht wirkungslos vorübergehen zu lassen! Hoffentlich würde dann auch uns die Aussicht, unserm Ziele

einmal näher zu rücken, geöffnet werden. Am 1. Mai 1827 ward unter dem Herrn Professor Siboni ein Musikkonservatorium gestiftet, wozu von Sr. Majestät jährlich 300 Rbthl. gegeben, und dessen übrige Kosten (1300 Rbthl.) durch Privatbeiträge aufgebracht werden. Die Direction besteht, unter dem Vorsitze Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Christian, aus mehreren angesehenen Personen. Bis jetzt erhalten die Eleven dieses Institutes täglich, Morgens von 9 bis 12 Uhr, Nachmittags von 2 bis 5 oder 6 Uhr, Unterricht im Gesange, Fortepianospiel und in der musikalischen Theorie. Außerdem wird der zur Bildung erforderliche Elementarunterricht in beikommenden Fächern des Wissens ertheilt; auch fehlt nebenher für Knaben die Gymnastik nicht, und die Mädchen werden in Handarbeiten geübt, anderer Vortheile zu geschweigen. Jeder Bildling muß nach sechs Jahren eine Probe seiner Geschicklichkeit ablegen, nach welcher er einer berufsmäßigen Anstellung entgegen zu sehen hat. Der Musikunterricht wird durch den gründlichen und gewandten Organisten an der Zebaothskirche, Herrn Hartmann (zugleich Secretair beim Enrollirungswesen), der sich durch eine 1832 komponirte Oper bereits vortheilhaft ausgezeichnet hat, auf das Zweckmäßigste geleistet. Dieser ist ein Enkel des noch unter Kapellmeister Schulz rühmlichst bekannten Konzertmeisters und Komponisten Johann Hartmann (seit 1768 in Kopenhagen, † 1791), der, zuvor im Dienste des Herzogs von Plön, den größten Theil der dortigen Kapelle mit sich nach Kopenhagen zog. Der Vater des obgedachten Herrn Secretairs Hartmann ist Cantor an der Zebaothskirche in der Residenz. Es mangelt überall heut zu Tage in Kopenhagen nicht an einsichtsvollen und talentreichen Komponisten jeder Gat-

tung des Styls, sowie an tüchtigen Instrumentisten und Musiklehrern. Hieher gehören außer den schon genannten: der Professor Claus Schall, Musikdirector und erster Konzertmeister, Capellmusikus Bredahl, Organist Jensen, Berggreen, Fröhlich und Crossing; der letztere war als Singlehrer bei der Metropolitanschule angestellt, er ist aber gegenwärtig durch den Cantor an der Frauenkirche, Herrn Wiberg, ersetzt. Wir würden die Gränzen unsers Berufs überschreiten, wenn wir die zum Theil berühmten Virtuosen aus der königlichen Kapelle und die noch übrigen kompositionsfähigen Tonkünstler hier anführen wollten. Geistliche Konzerte werden in Kopenhagen öffentlich in den Kirchen aufgeführt, jedoch nicht regelmäßig, sondern auf besondere Veranlassung; zu Rothschild wird, wie uns ein kenntnißreicher Musikfreund berichtet, ein sehr reiner und ansprechender Kirchenchorgesang gehört. Noch haben wir eines bedeutenden Musikkenners und Litterators, des Kammermusikus Niels Schiörring, zu gedenken. Dieser war ein Schüler von C. Ph. E. Bach, und gab 1783 ein dänisches allgemeines Gesangbuch mit Melodieen heraus, dem 1794 ein vierfaches Choralbuch für die schleswig holsteinischen, kopenhagener, berliner und wiener (wahrscheinlich lutherischen) Gesangbücher folgen sollte, wozu der genannte Bach größtentheils Bässe und Bezifferung gesetzt hatte. Allein der am 26. Februar 1794 erfolgte Brand des großen königlichen Schlosses, Christiansburg, zu Kopenhagen scheint diese Absicht bis zu Schiörrings Tode (gegen 1801) vereitelt zu haben. Er soll im Besitz von 800 Bänden musikalischer Schriften gewesen sein, und außerdem eine große Sammlung von Klaviersachen, Partituren und andern merkwürdigen practischen Tonwerken,

von 1000 Gesangbüchern in allen Sprachen, mit und ohne Melodieen, von fast allen gedruckten Choralbüchern und den dazu gehörigen geschichtlichen Notizen, zusammengebracht haben. Alles dieses war theils an das königliche Musikarchiv verkauft, theils in der königl. Handbibliothek aufbewahrt, und ging mit vielen andern zum Theil seltenen Schätzen des königl. Musikarchives in den Flammen unter. Nur der Katalog nebst den Werken in Folio- und Quartformat wurden durch die Anstrengungen des verewigten Schulz gerettet, der einen späterhin zur Hälfte bereits angefertigten Auszug des Kataloges nicht mehr beenden konnte. Schiörring soll über 1200 Bildnisse, Gemälde, Zeichnungen, Medaillons und Gypsabdrücke von Tonkünstlern gehabt, und nach dem Brande seine Musikbibliothek wieder auf 470 Bände gebracht haben. Wir schließen unsere Uebersicht der vaterländischen Kirchenmusik mit der einem öffentlichen Blatte entnommenen Nachricht, daß zu Tönning die fünfundzwanzigjährige Thronbesteigungsfeier Sr. Königl. Majestät, Frederik VI., am 13. März 1833, vor und nach der Predigt mit Kirchenmusik begangen worden ist, daß wir dagegen von einer ähnlichen Feier an irgend einem andern vaterländischen Orte keine Kunde haben.

Unser Gesang-Dilettantenverein führte in den ersten fünf Konzerten des verflossenen Winters, und zwar jedesmal in der ersten Abtheilung, folgende Tonwerke auf, nämlich: Vater Unser von L. Spohr, Frühlingskantate vom Organisten Rodatz, an St. Catharinen zu Hamburg, Herr Gott dich loben wir von Lindpaintner, Ambrosianischer Lobgesang vom Professor Weyse, Auferstehung Christi vom Musikdirector Grund zu Hamburg.

In der zweiten Abtheilung ließen sich hören: der Waldhornist Levy aus Wien, die Pianisten W. Blaun, Fabritius von Tengnagel, Kulenkamp und Dotzauer, der Violoncellist Lee, der Flautraversist Frisch, der Waldhornist Becker, die Violinisten F. Breyther und Kappelhofer, die Sängerinnen Kreßner-Pohlmann (Professorin) und Stollberg, und die Sänger der hamburgischen Stadtoper, Albert und Woltereck. In einem außergewöhnlichen sehr besuchten Konzerte, zum Besten des italienischen Sängers Gobbi, hörten wir unter andern in unserer Tonhalle den berühmten Violinisten Lafont aus Paris, und eine treffliche Ouvertüre von Jakob Schmitt aus Hamburg.

Wir nehmen uns die Ehre die geschätzten Mitglieder der Beförderungsgesellschaft und die übrigen Freunde unsers Vereins zur Subscription auf die nächsten sechs Winterkonzerte von 1833 und 1834 einzuladen. Diese werden wie bisher an Sonnabendsabenden um 6 Uhr ihren Anfang nehmen, und zwar: 1833 am 5. October, 2. November, 7. December und 1834 am 1. Februar, 1. März und 5. April. Die Subscriptionspreise für die Mitglieder, wie für die außergesellschaftlichen Theilnehmer, sind aus dem anliegenden Subscriptionsblatte zu ersehen.

Altona, im August 1833.

Der Gesang-Dilettantenverein in der Tonhalle.

+ 6tes Konzert: die letzten Dinge v. Spohr.

Subscriptions-Blatt.

Der Unterzeichnete nimmt sich die Ehre, das gegenwärtige Subscriptionsblatt zu sechs Konzertleistungen des Gesang-Dilettantenvereins, die am 5. Oktober, 2. November, 7. December 1833, und am 1. Februar, 1. März, 5. April 1834, in der Tonhalle hieselbst statt haben werden, den geehrten Mitgliedern der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Altona, so wie allen gebildeten Freunden guter Musik, ergebenst vorzulegen. Den gedachten Mitgliedern der Gesellschaft steht der Eintritt gegen Erlegung des regelmäßigen, jährlichen Beitrags von 12 Mk. Kour. für ihre Person zu; sie zahlen für zwei Personen, als Normalpreis, 18 Mk. Kour, für drei Personen 24 Mk. Kour., und nach gleichem Verhältniß für jede hinzukommende Person 6 Mk. Kour. mehr. Diejenigen Musikfreunde, die nicht Mitglieder der genannten Gesellschaft sind, zahlen für die einzelne Person 15 Mk., für zwei Personen 20 Mk., für deren drei 26 Mk., für vier 34 Mk., für fünf 42 Mk., für sechs 50 Mk. Kour. Bekanntlich ist bisher jeder von uns erreichbare Musikvirtuose im zweiten Theil unserer Konzerte aufgetreten; im verflossenen Winter producirten sich — außer den benachbarten würdigen Künstlern, den Herren Albert, Woltereck, Dotzauer, Kappelhofer, Lee, Frisch und Becker, und unsern heimischen, den Herren F. Breyther und Organisten Blaun — der Waldhornist Levy aus Wien, die Pianisten Fabritius v. Tengnagel und Kulenkamp, und die Sängerinnen Kreßner-Pohlmann (Professorin) und Stollberg. Soll unsern Konzerten das Interesse der Virtuositäten ferner nicht ganz entzogen werden, so bitten wir diejenigen unserer wohlhabendern, vermögendern Freunde, die unsere Kasse in dieser Beziehung bisher nicht bedacht haben, um eine verhältnißmäßige Zulage, und richten dabei unsere Ansprüche lediglich auf ihre Billigkeit. Denen die uns hierin bereits beförderlich gewesen sind, sagen wir unsern so herzlichen als schuldigen Dank. Einzelne Billette für hiesige Einwohner, die sich der Subscription nicht anschließen, sind durchaus nicht käuflich; diese Maßregel wird durch den Charakter unsers Vereins nothwendigerweise bedingt.

Altona, im August
1833.

L. S. D. Mutzenbecher, Justizr.
Director der zweiten Klasse der Gesellschaft
zur Beförderung der Tonkunst in Altona.

Namen der Subscribenten.	Anzahl der Personen.	Namen der Subscribenten.	Anzahl der Personen.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05992 867 9
JAN 20 1931